HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF

90
1959
I

# DÉFENSE DE LA POÉSIE FRANÇAISE

# DÉFENSE
## DE LA
# POÉSIE FRANÇAISE
## À L'USAGE DES LECTEURS ANGLAIS

PAR

ÉMILE LEGOUIS

PROFESSEUR DE LANGUE ET LITTÉRATURE ANGLAISES
À LA SORBONNE

176891
13.12.22

LONDON
CONSTABLE & COMPANY LTD.
10 ORANGE STREET, LEICESTER SQUARE
1912

PQ
401
L4

## AVIS AU LECTEUR

A PART quelques retouches de détails, les pages qui suivent sont la reproduction fidèle de quatre conférences faites en mai 1911 devant l'Université de Londres sur l'invitation de Miss M. Tuke et des autorités du 'Bedford College for Women,' puis, à la demande que m'adressa M. le Professeur Walter Raleigh de la part de 'The English School,' répétées devant l'Université d'Oxford. L'origine de ces pages expliquera, si elle ne les excuse, l'allure de simples causeries et le caractère de pures esquisses qu'elles ont conservés. De là vient que le 'moi haïssable' y tient une si grande place. De là vient aussi que dans l'exécution de l'ambitieux programme annoncé par le titre, il n'y a que les lacunes qui soient considérables. La transformation de cette ébauche d'apologie en un exposé méthodique et approximativement complet eût nécessité un long travail et un gros volume. C'eût été en somme tout autre chose que cette

invitation familière à reviser quelques idées encore courantes en Angleterre sur la poésie française. Le livre fût devenu à coup sûr beaucoup plus digne du sujet et du public, mais il eût fort risqué de ne jamais être. C'est pourquoi je m'en suis remis à la bienveillante opinion de plusieurs qui écoutèrent les conférences et m'assurèrent que, telles quelles, celles-ci pourraient rendre quelques services et combattre utilement quelques préventions.

# TABLE DES MATIÈRES

PAGE

I. LA CRITIQUE ANGLAISE AVANT L'ENTENTE CORDIALE 1

II. SCOPS ET TROUVÈRES . . . . . 35

III. AU GRAND SIÈCLE . . . . . 71

IV. DE NOS JOURS . . . . . 115

# DÉFENSE DE LA POÉSIE FRANÇAISE

## I

### LA CRITIQUE ANGLAISE AVANT L'ENTENTE CORDIALE

Le titre général donné à la série de conférences que je vais avoir l'honneur de faire ici, a pu surprendre quelques-uns d'entre vous. Le sujet, et celui qui en a fait choix, ont sûrement besoin d'une justification,—beaucoup plus peut-être que la poésie française elle-même.

D'abord je dois vous confesser qu'il me manque la principale des qualités qui m'autoriseraient à parler en faveur de notre poésie. Jamais je n'ai fait d'elle une étude spéciale et méthodique. Vous avez parmi vous mainte personne dont la compétence est à cet égard très supérieure à la mienne, dont le savoir précis et étendu l'emporte de beaucoup sur le mien. Je n'ai lu les poètes de mon pays qu'en amateur, sans dessein de doctrine ni d'enseignement. Mes propres études ont été consacrées à la littérature d'Angleterre, ont eu pour objet d'en répandre la connaissance et le goût en France. Je

viens donc ici en ouvrier gêné et, j'en ai peur, maladroit, contraint à l'emploi d'outils dont il n'a pas l'habitude, comme un menuisier qui serait mis en demeure de fabriquer une serrure. Ce qui m'a enhardi à tenter cette aventure, c'est l'espoir que vous me feriez grâce d'une érudition que je ne possède pas, en considération de mon franc aveu, et aussi de ce que je ne vise point à l'érudition. C'est uniquement aux sympathies pour la poésie française que je viens faire appel, et je me suis dit que vous m'écouteriez peut-être avec une indulgence et une bienveillance un peu particulières, en tant que ma vie se passe à rendre hommage à vos propres poètes. Ainsi ne croirez-vous pas du moins que ce soit l'insensibilité aux gloires de vos vers qui explique et favorise mon enthousiasme pour les nôtres. Vous vous direz que les deux admirations pourraient bien être, après tout, conciliables, et permettrez à celui qui a su les concilier en lui, l'espoir de dire quelques paroles qui ne soient pas tout à fait vaines et à côté.

Mais si même vous acceptez le conférencier, il ne s'ensuit pas que son sujet—apologie de la poésie française à l'usage des lecteurs anglais—obtienne grâce à vos yeux. Ce titre suppose en effet que notre poésie ne rencontre guère en Angleterre que lecteurs hostiles ou pour le moins indifférents, qu'elle y est accueillie froidement, sans enthousiasme ni grand espoir de jouissance. Il n'a sa raison d'être

que si chez la majorité des Anglais règne, plus ou moins obscurément, l'opinion suivante : la poésie française est vouée à une sorte d'infériorité constitutionnelle, parce que, d'une part, la race dont elle émane a justement les qualités qui tendent à la prose et manque de celles qui sont proprement poétiques, qu'elle est raisonneuse, sceptique et intellectuelle beaucoup plus qu'imaginative, religieuse et passionnée ;—d'autre part, parce que les mêmes caractères, les mêmes tendances, se marquent jusque dans la langue à laquelle font défaut la couleur, la force de l'accent, la brusque envolée du lyrisme. Que les Français se contentent donc d'être les maîtres d'une certaine prose élégante, agile, claire, bien ordonnée, et qu'ils laissent la poésie à d'autres peoples mieux doués par la nature et par le langage pour cette tâche plus haute.

Or, si cette opinion qui a sûrement prévalu en Angleterre pendant de nombreuses générations a cessé d'y prévaloir, du même coup la cause que je voudrais plaider devant vous cesse d'exister. Il y a seulement un quart de siècle, j'aurais encore pu m'affermir dans la pensée de son à-propos. Aujourd'hui je ne suis plus tout à fait aussi sûr de mon cas. Je suis troublé par l'existence de plusieurs études anglaises tout imprégnées d'admiration et même de tendresse pour les poètes de France, études qui ont paru dans ces vingt-cinq dernières années, les

plus sympathiques étant les plus récentes. Et je me dis que, pour quelques-unes que je connais, il en est sans doute beaucoup qui m'ont échappé. Il semble que les détracteurs dédaigneux de nos vers soient peu à peu descendus des sommets de la critique où leur place est maintenant occupée par des hommes de lettres qui portent l'entente cordiale dans leurs regards amicaux. La vieille hostilité campe aujourd'hui dans la plaine—on ne la rencontre guère intacte que dans ces manuels inférieurs qui retardent habituellement d'une génération. Les idées qui vont mourir trouvent là, vous le savez, leur dernier asile. Ce sont les maisons de refuge pour vieillards et incurables.

Oui, vraiment, ces vingt-cinq ans ont vu se produire un nombre rassurant de critiques anglais en qui notre poésie a non seulement des champions généreux mais des appréciateurs d'élite, capables de nous révéler à nous-mêmes quelques-uns de ses plus beaux titres, voire de ses qualités les plus délicates. Certains des hommages auxquels nous tenons le plus nous sont venus de la Grande Bretagne. Tour à tour chacune des diverses époques de notre littérature poétique a recueilli chez vous de hautes admirations. Notre romantisme qui avait déjà trouvé en Swinburne le plus éloquent, le plus truculent même, des enthousiastes, a conservé des adeptes. Notre moyen âge a reçu le tribut de vos

érudits comme de vos poètes, et je sais tel livre, comme *Epic and Romance* de M. le Professeur Ker, qui fait mieux sentir à un Français le prix de sa gloire littéraire ancienne que maint produit de l'érudition spécialement française. Notre renaissance longtemps éclipsée par la splendeur de la vôtre a maintenant la juste part faite à ses vives beautés ; Ronsard compte ici quelques dévots. Qui plus est, ce sont des critiques anglais, à leur tête Sir Sidney Lee, qui s'emploient à déterminer la dette contractée envers notre Pléïade et nos sonnettistes par quelques-uns mêmes de vos plus grands Elizabéthains, jusqu'alors réputés tout originaux ou façonnés sur les seuls modèles italiens. Enfin, voici notre dix-septième siècle, le siècle de Louis XIV en personne, qui commence à voir sa grandeur spéciale reconnue et proclamée en votre pays. Voici que Corneille, que dis-je ? Racine, rencontrent chez vous des admirateurs ardents à protester contre le long dédain où ces poètes furent tenus en Angleterre. Je ne puis taire le plaisir ému, mêlé de gratitude, avec lequel ont été lus par plusieurs en France la préface mise par Mr. Yvon Eccles en tête de son *Century of French Poets*, et surtout son article de juillet 1909 dans la *Quarterly Review*, intitulé 'Recent French Poetry and Racine.'

Quand je pense à ces éloges divers de nos poètes (et encore n'ai-je fait qu'en rappeler quelques-uns,

un peu au hasard), quand je considère que le meilleur de ce que je pourrai bien vous dire en leur faveur n'en sera guère que la paraphrase et la dilution, je me demande si je ne vais pas me livrer à ce travail vain que nous appelons enfoncer une porte ouverte. Certes, il y a quelque chose d'attardé et de superflu à venir après ceux-là défendre nos vers et s'efforcer d'établir que, si l'Angleterre ne les goûte pas assez, la faute pourrait en être à elle autant qu'à eux.

Mais nous avons un autre dicton, à savoir, qu'une hirondelle ne fait pas le printemps,—ni même quatre ou cinq hirondelles,—et, tout bien pesé, je crois ne pas m'égarer en supposant qu'il subsiste en Grande Bretagne beaucoup de résistances tenaces à l'admission chaleureuse des vertus poétiques de notre race et de notre langue. Sans avoir la prétention de venir ici en apôtre isolé d'une cause toute neuve, sachant au contraire que je marche à la suite, j'ai l'idée de ne pas accomplir une besogne tout à fait inutile et de me trouver en présence d'un état d'esprit qui, pour être en train d'évoluer lentement, n'est ni encore disparu ni même profondément modifié.

L'indice m'en est fourni par mon expérience personnelle. Mes fonctions me mettent en rapport avec de jeunes étudiants ou étudiantes venus d'Angleterre à Paris afin de s'y perfectionner dans notre langue et notre littérature. La plupart ont, il est

vrai, la philologie pour principal objet et l'esthétique est par eux quelque peu délaissée. Mais arrive-t-il que je puisse sonder leurs impressions sur nos poètes, presque toujours je sors de cette opération avec la conviction accrue que, si l'heure de notre poésie approche en Angleterre, elle n'y a pas sonné encore. Presque toujours, après avoir renversé les barricades de deux ou trois prudentes et courtoises réticences, j'obtiens en réponse quelqu'une des formules suivantes : 'I don't think that French poetry is truly poetical.'—'We go to France for prose, to Germany (or to Italy) for poetry.'—'Racine does not appeal to me.'—'French verse wants the true ring,' etc. etc.

Autant de protestations loyales, intéressantes par leur ingénuité, curieuses aussi comme étant les plus récentes d'une très longue lignée. Elles sont les survivantes d'appréciations anciennes et vénérables, consignées çà et là dans les livres de vos critiques les plus fameux. Et c'est dans quelques-uns de ces livres que nous irons, pour commencer, chercher les origines de ces jugements sévères, en examiner les causes et en soupeser l'autorité.

Besogne un peu ingrate et discourtoise pour laquelle j'ai grand besoin de votre bienveillance. Ne serai-je pas contraint en effet d'exhumer devant vous des opinions anglaises dont plusieurs vous paraîtront sur-le-champ ou faussées par le préjugé,

ou entachées d'ignorance, ou arrogamment péremptoires ? Mais n'imaginez pas que je sois moi-même assez courroucé contre ces boutades pour les condamner comme impardonnables ou les croire sans équivalent. Je suis au contraire très assuré que l'on trouverait pour le moins aussi riche mine d'erreurs ou d'intolérance esthétique si l'on voulait recueillir les opinions des critiques de France sur les poètes d'Angleterre,—que même, pendant des siècles, on y découvrirait des monuments d'ignorance autrement colossaux.[1] Ainsi ferais-je si je m'adressais à des Français mal disposés à reconnaître les admirables titres de votre poésie. Si mon sujet me conduit à voir la paille de votre œil, n'en concluez nullement que j'ignore la poutre qui est dans le nôtre.

Chose curieuse, c'est à l'époque même ou votre poésie moderne passe pour avoir le plus subi l'influence de la française qu'apparaissent nettement les premiers signes de ce dédain contre lequel je voudrais protester. Votre moyen âge fut plein de respect filial pour le moyen âge français, et votre renaissance adressa de généreux tributs d'hommage et de gratitude à notre du Bellay, à Ronsard, voire même à des poètes qui le méritaient moins, comme du Bartas. De condamnation en bloc de nos vers

[1] Pour être édifié à cet égard il suffirait de lire le chapitre sur Chaucer en France, dans l'ouvrage tout récent, si érudit et si suggestif, de Miss C. Spurgeon : *Chaucer devant la Critique.*

prononcée dans ces époques, je n'ai pas souvenance. Cela commence avec Dryden.*

Oh ! je ne prétends nullement que Dryden ait d'une façon constante, ininterrompue, dénié les titres de la poésie française. Vous savez que Dryden n'a eu d'attitude invariable en aucune chose, ni en politique, ni en religion, ni en littérature. Il a simplement été un écrivain merveilleusement intelligent et vigoureux au service de la cause qu'il avait faite sienne à un moment donné, ou de l'idée qu'il avait avantage à défendre. C'est ainsi qu'on pourrait relever chez lui de très beaux compliments à tel ou tel de nos poètes. Il lui arrive de parler de notre Boileau avec presque plus d'éloges et moins de réserves qu'un Français même n'en réclamerait pour lui. Dans son *Discourse concerning the Original and Progress of Satire*, Dryden dit :

'I might find in France a living Horace and Juvenal, in the person of the admirable Boileau, whose numbers are excellent, whose expressions are noble, whose thoughts are just, whose language is pure, whose satire is pointed, and whose sense is close.'

Cela n'empêche pas le même Dryden d'asséner ailleurs, dans sa Dédicace de l'Enéïde, une condamnation sommaire qui devait avoir un bien autre retentissement pendant deux siècles :

'Impartially speaking, the French are as much better critics than the English, as they are worse poets.'

* Cf. Spenser's Shepherd's Calendar, and Gloss by E.K.

Voilà la formule sobre et dense, flatteuse pour l'Angleterre avec son air d'équilibre et d'impartialité, qui caresse l'esprit du lecteur, s'y loge et y demeure. C'est déjà la question de la prose inhérente au génie français qui est posée.

Ce dédain de notre poésie a subsisté à l'état souterrain pendant tout le dix-huitième siècle, malgré la prédominance dans les deux pays d'un semblable idéal classique, ou pseudo-classique. Il avait, avouons-le, sa justification dans l'incroyable ignorance où les Français d'alors étaient de la poésie anglaise, dans leur naïf sentiment de suprématie, dans leur foi étroite et aveugle en des règles littéraires qui excluaient comme barbares les œuvres mêmes d'un Shakespeare et d'un Milton. Toutefois, vers la fin du dix-huitième siècle, les choses ont changé de face. Un grand engouement pour les vers anglais s'est manifesté en France ; l'anglomanie y a fait de nombreuses recrues. Le besoin de nouveauté, les tendances naissantes du romantisme ont entraîné plus d'un Français vers cette sauvagerie anglaise, naguère condamnée. Au contraire, tout se coalise en Angleterre contre l'influence intellectuelle de la France, et du même coup contre sa poésie. Les raisons de cette hostilité sont d'ordres divers ; elles sont politiques, religieuses, philosophiques, littéraires. La France est le pays des Encyclopédistes, de la Révolution, des semeurs d'anarchie

qui sont responsables de la Terreur ; elle est aussi le pays de cette culture pseudo-classique dont l'Angleterre est excédée. L'antithèse de l'Allemagne, maîtresse à la fois de vraie philosophie et de vraie poésie, avec la France superficielle en raison et dénuée d'imagination véritable, est au fond de la doctrine romantique anglaise.

C'est naturellement à Coleridge qu'il en faut demander l'exposé le plus éloquent et le plus pénétrant. Il ne serait pas excessif de dire que tout son enseignement repose sur la hiérarchie qu'il établit entre certaines notions jusqu'alors mal distinctes. Vous savez comment, soit par ses réflexions propres, soit en s'aidant des Allemands, il a opposé 'reason and understanding,—imagination and fancy—humour and wit' ; comment aussi il a glorifié le premier terme de chacun de ces couples aux dépens du second, comment enfin il a réservé soit pour les Anglais soit pour les Allemands les facultés de 'reason, imagination, and humour,' ne laissant aux Français que les autres, les inférieures, celles de 'understanding, fancy, and wit.' Il est loisible de sourire aujourd'hui de ces distinctions étendues à des nations entières, étiquettes mises sur des peuples au mépris des différences d'époque à époque, d'individu à individu, et qui n'allaient à rien moins dans l'espèce qu'à nous retirer même la possibilité d'avoir une poésie digne de ce nom.

Mais restreinte à notre prosaïque dix-huitième siècle, cette doctrine avait assez de vérité pour se soutenir ; elle était assez spécieuse pour gagner l'approbation de cette jeunesse d'élite qui, de près ou de loin, devait prendre à Coleridge presque tous les principes de sa pensée dans la première moitié du siècle dernier. On la retrouvera peu modifiée en son fonds dans l'œuvre bien autrement popularisée et retentissante de Carlyle. Dans le voisinage immédiat de Coleridge, elle a laissé ses plus fortes empreintes dans les écrits de Wordsworth, de Southey, de Hazlitt et surtout de De Quincey. C'est chez celui-ci qu'on trouverait exprimé avec le plus d'intempérance le mépris de toute poésie produite en terre française. Non moins qu'au présent de cette poésie—bien lamentable en effet aux alentours de 1820—De Quincey s'attaque à son passé en termes peu mesurés. Après avoir déclaré qu'elle est arrivée au dernier degré de l'imbécillité sénile ' (senile ? no ! of *anile* imbecility )' il ajoute :

'Its constitution, as you well know, was in its best days marrowless and without nerve, its youth without hope, and its manhood without dignity.'

Vous le voyez, tout y passe, et notre moyen âge (its youth), et notre dix-septième siècle (its manhood).

En toute occasion, De Quincey réitère ce verdict, protestant contre les Allemands eux-mêmes quand

il les trouve trop indulgents. Traduit-il une étude de Kant sur le caractère des diverses nations, où le philosophe dit que tous les beaux-arts cultivés en Italie se retrouvent en France avec une culture également raffinée, bien que leur beauté y soit moins touchante, il juge indispensable de protester dans la note suivante :

'. . . It need not be said how strikingly in opposition to facts is Kant's judgment on the French taste in the fine arts. What the French poetry is, most men know: the French music is the jest of Europe: and if we except the single name of Poussin, there is no other in any of the fine arts which can impress any ear with much reverence.'

En d'autres endroits il s'essaie à donner quelqu'une des mille et une raisons pour lesquelles les Français sont incapables de poésie. En voici une qui est énoncée très sérieusement et qui, je l'espère, vous amusera en passant :

'The French, in whom the lower forms of passion are constantly bubbling up from the shallow and superficial character of their feelings, have appropriated all the phrases of passion to the service of trivial and ordinary life; and hence they have no language of passion for the service of poetry or the occasions really demanding it; for it has been already enfeebled by continual association with cases of an unimpassioned order. . . . In France, *Ciel!* and *O mon Dieu!* are

uttered by every woman if a mouse does but run across the floor.'

Et voilà pourquoi votre fille est muette ! De Quincey ne s'arrête pas un instant pour se demander comment dans ces conditions les Italiens bien plus prodigues encore d'exclamations que nous aient pu produire des poèmes qu'il admire. Il oublie aussi les innombrables éjaculations analogues de la poésie anglaise elle-même en son plus magnifique moment, à l'époque de la Renaissance. Mais vous me permettrez de ne pas poursuivre la réfutation.

En vérité le préjugé est chez lui si éclatant, si peu déguisé, qu'il en devient inoffensif. Bien hardi pourtant qui affirmerait que ce soit là préjugé propre au seul De Quincey, qui n'ait pas eu d'écho ailleurs, et qu'on n'en entende pas encore aujourd'hui le son affaibli dans quelque province attardée de la Grande Bretagne. A coup sûr, ce mépris de nos vers était alors courant. On le trouve tout aussi virulent dans les effusions du farouche et paradoxal Walter Savage Landor. Contentons-nous de cette boutade tirée d'une de ses *Imaginary Conversations* sur laquelle j'aurai à revenir. Aux oreilles scandalisées du pauvre abbé Delille, poète français que nul ne pense à mettre bien haut aujourd'hui, mais qui eut son heure de renommée, Landor déclare :

'Divide the *Orlando* into three parts, and take the worst of them, and although it may contain a large

portion of extremely vile poetry, it will contain more of good than the whole French language.'

Mais pourquoi s'attarder sur une époque où régnait un véritable état de guerre littéraire, peut-être nécessaire, entre l'Angleterre et la France ? Ni Coleridge, ni même De Quincey et Landor, ne soulèveront aujourd'hui de protestations bien passionnées d'un lecteur français qui sait la cause et la date de leurs diatribes. Ils invectivent une période de la poésie française qui allait recevoir de tout aussi rudes coups de boutoir de nos propres romantiques. Le reste, les six ou sept autres siècles de cette poésie, ils le connaissent à peine ou l'ignorent complètement. Ils font acte de polémistes et cherchent à frapper fort plutôt qu'à frapper juste.

J'arrive donc, sans m'arrêter à eux davantage, au troisième tiers du dix-neuvième siècle. Ici, je me bornerai à vous mettre en garde contre un de vos critiques auquel j'en veux bien plus qu'aux précédents, car il a écrit en pleine période de paix littéraire anglo-française ; que dis-je ? parce qu'il a été en mainte rencontre plein de sympathie pour la France tout en se montrant le plus insensible des hommes à sa poésie. Ce fut pour nous un dangereux ami, et mieux valaient, certes, les adversaires déclarés, bannière au vent, dont il vient d'être

parlé. Le critique auquel je pense a un grand nom ; il a joui d'une large et légitime influence, et j'ai lieu de croire que ses jugements font encore loi pour un bon nombre d'esprits. C'est à lui surtout que j'ai pensé en prenant pour mon sujet la défense de notre poésie. Cet allié qui fut un adversaire, c'est Matthew Arnold.

J'ai peur de vous paraître bien ingrat. Un Français ne devrait, semble-t-il, exprimer que reconnaisssance pour le critique anglais dont une partie de l'effort semble avoir tendu à helléniser, l'autre partie à franciser l'esprit de ses compatriotes. Rien ne revient plus souvent sous la plume d'Arnold que cette prédication en faveur de *l'urbanité* dont il trouvait que notre littérature était pleine et dont il souhaitait qu'elle pénétrât dans celle de sa patrie. Tout le monde a souvenir de son estime pour nos Académies où il voyait la source de cette urbanité. Ajoutez qu'il a su louer avec délicatesse plus d'un écrivain secondaire de chez nous, comme Sénancour, Maurice de Guérin ou Joubert. Sa sympathie pour nos prosateurs était large et vive. Mais dès que notre poésie entrait en scène, Arnold l'éconduisait, avec son urbanité coutumière sans doute, mais non sans ironie. Et cela nous est d'autant plus pénible qu'il était lui-même poète, presque grand poète, et qu'il tenait sûrement la poésie pour la plus haute expression de l'esprit humain. Rappelez-vous à

quelle formule lapidaire devait aboutir cette double attitude de son esprit envers nous :

France, famed in all great arts, in none supreme.

C'est cette formule, avec l'ombre qu'elle fait encore planer sur nous, dont je voudrais discuter la justesse. Voilà donc le résumé de cette amitié intellectuelle dont Arnold se garantit contre nos représailles ! Or, je vous le demande, quel pays ayant l'âme un peu bien située se tiendrait content d'un compliment qui implique une telle réserve ; qui n'est autre, après tout, que la sentence lapidaire de Dryden, ou l'invective de De Quincey, ou l'exécution de Landor, mais avec un air de courtoisie, et comme de libéralité, en plus ? Vous-mêmes, Anglais, seriez-vous satisfaits d'une délimitation analogue de vos facultés : 'Tu iras jusqu'ici, mais ni plus loin, ni plus haut.' Trouvez donc bon que je mette en doute cette formule infiniment perfide que ne font passer pour moi ni les éloges décernés à nos *minores*, ni même les dithyrambes en faveur de nos Académies. Que Matthew Arnold n'a-t-il plutôt rongé de ses sarcasmes tout l'Institut, et racheté cette irrévérence par la lecture émue d'un seul vers français ?

Mais vraiment est-il si nécessaire de s'acharner contre une sentence qui tombe à l'examen, qu'un autre Anglais, un contemporain d'Arnold, dément et réfute vers le même temps de toute l'admiration

avec laquelle il contemple la cathédrale d'Amiens. En effet, sans entrer dans des discussions sans profit sur la peinture ou la musique, que penser du vers

France famed in all great arts, in none supreme,

s'il est admis que les premiers et plusieurs des plus beaux édifices gothiques ont poussé sur le sol de France ? S'il est vrai que la cathédrale d'Amiens glorifiée par Ruskin, que celles de Reims, de Beauvais, de Paris, ont été des créations françaises, il faudra donc, pour que la formule d'Arnold tienne debout, ou bien nier la suprême beauté de ces monuments religieux, ou bien retirer à l'architecture le titre de grand art. Est-il aujourd'hui quelqu'un qui songe à raisonner ainsi ? Mais alors, la France a donc pu être au rang suprême dans une grande manifestation artistique, d'autant plus nationale qu'elle est en quelque sorte enracinée dans le sol même et plus anonyme dans sa création. La conséquence est grave du point de vue qui nous occupe. Car la maxime susdite a besoin pour être d'être toute entière. Capable de la plus haute beauté artistique dans un ordre particulier, la France n'est donc pas privée *par nature* du pouvoir d'éminence. Il redevient nécessaire d'examiner ses œuvres diverses sans parti pris, sans condamnation ou limitation préalable, dans le domaine de chacun

des arts, y compris la poésie. Notez, entre nous, que c'est à la seule poésie que pensait Arnold quand il fit sa phrase si imprudemment générale ; sa moindre compétence dans les autres arts l'a cruellement trahi.

Mais voyons justement l'argumentation d'Arnold sur le terrain plus restreint de la poésie, où il est, pourrait-on dire, comme chez lui. Ici je ne trouve guère qu'affirmations de son sentiment propre sans preuve, ce qui n'est rien, mais même sans analyse. C'est un amateur que ce professionnel, et vraiment redoutable par la désinvolture de ses arrêts. Écrit-il sur le genevois Amiel dont la prose le délecte, et rencontre-t-il chemin faisant quelque bribe poétique de ce dolent écrivain, Arnold dit :

'Even Victor Hugo's poetry leaves me cold, I am so unhappy as not to be able to admire Olympio; what am I to say then to Amiel's

Journée
Illuminée,
Riant soleil d'avril,
En quel songe
Se plonge
Mon cœur, et que veut-il?'

Pourquoi ces vers que je trouve aimables, mais que je ne songe pas spécialement à défendre, lui déplaisent-ils ? Pourquoi ceux de Hugo, voire même cet *Olympio* que nous tenons pour un de nos chefs-d'œuvre, le

laissent-ils froid ? Ce n'est pas dans l'Essai sur Amiel que nous l'apprendrons.

Mais peut-être l'Essai sur Heine nous renseignera-t-il mieux ? Il y a là une demi-page fort importante pour ma cause et que je dois citer. C'est encore de l'impressionnisme surtout, mais où l'on entrevoit une lueur d'explication :

'Oh ! the comfort, after dealing with French people of genius, irresistibly impelled to try and express themselves in verse, launching out into a deep which destiny has sown with so many rocks for them,—the comfort of coming to a man of genius, who finds in verse his freest and most perfect expression, whose voyage over the deep of poetry destiny makes smooth ! After the rhythm, to us at any rate, with the German paste in our composition, so deeply unsatisfying, of

> Ah ! que me dites-vous, et que vous dit mon âme ?
> Que dit le ciel à l'aube et la flamme à la flamme ?

what a blessing to arrive at rhythms like

> Take, oh ! take those lips away
> That so sweetly were forsworn . . .

or

> Siehst sehr sterbeblässlich aus,
> Doch getrost ! du bist zu Haus . . .

in which one's soul can take pleasure.'

En vérité, jugement si sophistique est-il tolérable même chez un amateur ? Grande est la tentation pour le Français qui le lit de donner congé à son

urbanité. C'est que des passages comme celui-là, venant d'un homme aussi autorisé et qui par ailleurs protestait pour nous de tant de bienveillance, sont de nature à écarter de nos poètes combien de jeunes sympathies !

La prose d'Arnold est souple comme une anguille. Trop polie pour la brutalité et trop ironique pour l'affirmation, elle glisse entre les doigts. Arnold s'esquive en insinuant simplement que le rythme des vers français satisfait mal les Anglais, et ici que pouvons-nous répondre ? Mais tout de même il laisse entendre en passant que le vers est l'écueil où vont naufrager ceux que nous appelons nos hommes de génie, et alors la condamnation serait absolue. Voyons pourtant son argumentation. Il choisit deux vers français, deux alexandrins, non point célèbres ni populaires,—j'avoue que je ne les ai jamais entendu citer que par lui et que j'ignore où il les a pris, bien qu'il y ait dans l'antithèse et le balancement artificiel de leurs hémistiches quelque chose qui dénonce Hugo en ses moments les moins heureusement inspirés. Ce distique médiocre, Arnold le prend comme type de notre rythme et de notre vers, de tous nos vers. Et que met-il en regard ? Deux vers lyriques d'une des plus exquises et fameuses chansons de Shakespeare, deux autres également mémorables d'un chant de Heine ! Il compare les incomparables sans se demander un instant si le

même Hugo (?) n'a pas des vers aussi chantants que le *Take, O take those lips away*, ni non plus si Shakespeare n'en a pas des centaines qui sentent l'artifice autant que ce fâcheux couplet de notre mirliton romantique.

Que ne pourrait-on conclure en raisonnant de la sorte ? Et comme il serait aisé de le faire ! Je vais m'y amuser, car je crois qu'ici une réfutation en régle n'est pas superflue. Supposez donc qu'un critique français argumente ainsi :

' Nous autres Français qui sommes dotés de vers simples et fluides, chantants sans effort, de refrains qui, le plus aisément du monde, prennent les mots les plus ordinaires et, par le jeu combiné du rythme et de la rime, leur donnent des ailes pour s'envoler du sol, comme par exemple la chanson de Fortunio dans Musset dont l'élan est si spontané et, semble-t-il, si involontaire :

Si vous croyez que je vais dire
    Qui j'ose aimer,
Je ne saurais pour un empire
    Vous la nommer.

Nous allons chanter à la ronde,
    Si vous voulez,
Que je l'adore, et qu'elle est blonde
    Comme les blés . . .

ou bien, car le choix est vaste, cet appel à l'amour dans l'*Eviradnus* de Victor Hugo :

Si tu veux, faisons un rêve,
Montons sur deux palefrois ;
Tu m'emmènes, je t'enlève.
L'oiseau chante dans les bois.

ou bien dans *Les Misérables* du même écrivain, la chanson de Fantine, bizarre et familière tout ensemble :

Nous achèterons de bien belles choses
En nous promenant le long des faubourgs.
Les bleuets sont bleus, les roses sont roses,
Les bleuets sont bleus, j'aime mes amours.

Lorsque (poursuit le critique) nous avons à foison des airs aussi alertes et ailés, où il semble que ce soit le langage lui-même qui par ses vertus intimes devienne un chant, comment nous plaire aux subtilités laborieuses, pénibles, obscures, de ces vers anglais qui font penser à quelque marteau soulevé avec un ahan pour retomber pesamment sur l'enclume. Soyons généreux : prenons le plus grand des poètes anglais, et prenons-le dans un passage qu'il a visiblement choyé et qu'il a cru rendre essentiellement poétique,— la scène est d'ailleurs tragique à souhait : Lucrèce violentée par Tarquin gémit sur son malheur et incrimine la complicité des circonstances (opportunity) avec l'exécrable ravisseur. Or voici en quels termes sa plainte s'exhale :

Misshapen Time, copesmate of ugly Night,
Swift-subtle post, carrier of grisly care,
Eater of youth, false slave to false delight,
Base watch of woes, sin's pack-horse, virtue's snare,

Thou nursest all, and murder'st all that are ;
O hear me then, injurious shifting Time !
Be guilty of my death, since of my crime.

Il nous est malaisé de voir la poésie vraie et ingénue, non seulement dans le thème si invraisemblable en pareille occasion, mais aussi dans cet entassement d'images disparates et criardes, dans ce rythme si pesant et martelé. Mais sans doute la pâte germanique qui est dans la composition de l'Anglais lui fait paraître léger ce rythme, naturelles ces images. . . .'

Et si vous vous récriez à juste titre en accusant ce critique étranger de tromper par la perfidie du choix, d'opposer à de vraies chansons françaises—et charmantes—une stance de Shakespeare en vers héroïques que nul Anglais ne songerait à citer comme merveilleuse, que vous censureriez même tout les premiers pour son mauvais goût et son clinquant, je vous donnerais cent fois, mille fois raison. J'avoue la sophistique du détracteur, mais vous convie à reconnaître en échange celle (toute inconsciente sans doute) de Matthew Arnold. Celui-là n'a rien fait de plus que celui-ci, sauf qu'il a mis moins de courtoisie et de réticence dans son attaque. Veuillez donc en conclusion retenir simplement que la question de la précellence d'une poésie sur une autre, si tant est que ce soit une question à poser, ne saurait se résoudre à l'aide de deux ou trois citations alignées par le dilettantisme.

Certes un problème comme celui-là est bien autrement complexe que ne le paraît soupçonner l'élégante désinvolture d'Arnold. Et, comme des aptitudes générales d'un peuple à la poésie, il en est de la susceptibilité d'une langue donnée pour les emplois poétiques. Je me réserve de montrer dans une autre conférence combien sont dénués de fondement les reproches ordinairement adressés à notre versification. Mais je puis bien dès aujourd'hui vous dire en quelques mots la vanité de certaines objections souvent élevées en Angleterre contre la valeur poétique de notre langue. Ce sont critiques qui pourraient se retourner et provoquer contre la langue anglaise elle-même des préjugés non moins spécieux, et, j'ai hâte de l'ajouter, non moins erronés.

La richesse supérieure du vocabulaire anglais n'est pas contestable. Le réservoir que deux sources emplissent est nécessairement plus abondant que celui dans lequel une seule de ces sources s'écoule. Avec ses vocables d'origine germanique et d'origine franco-latine combinés, l'anglais est plus copieux en synonymes que le français à peu près exclusivement sorti du latin. Il a plus de termes pour désigner les idées, surtout les sensations, et il profite de cet avantage pour des nuances qu'il nous est parfois bien difficile de rendre. Il est à son gré plus concret ou plus abstrait, plus noble, voire même plus

grandiloquent, ou plus familier. Si c'était ma tâche de louer ses vertus, je trouverais là ample matière.

Mais il reste à reconnaître qu'une beauté d'un autre ordre, ni inférieure ni supérieure, simplement distincte, peut provenir de l'économie même du dictionnaire. La dualité a son mérite, mais l'unité a sa vertu. Ne l'ont-ils pas senti obscurément ceux de vos prosateurs et poètes du dix-neuvième siècle qui se sont évertués à écrire avec les seuls mots d'origine germanique, sans y réussir entièrement d'ailleurs et sans faire accepter largement leurs tentatives, car ils avaient affaire à une langue fixée dans son dualisme, illustrée par des écrivains dont les œuvres étaient des précédents impérieux. Ces 'saxonisants' avaient la nostalgie d'une pureté primitive du vocabulaire qu'ils sentaient admirable et délicieuse. Ils souffraient encore en leur subconscient de cette disparate que fut l'anglais du treizième siècle, au moment où les classes essayaient de se rapprocher et de s'entendre, les Normands parlant un français dégénéré où s'introduisaient de plus en plus de mots indigènes, les anciens Saxons un anglais perverti qui de plus en plus se faisait hospitalier aux mots de France,—et veuillez imaginer quels étranges parlers cela faisait, et quelle grammaire, et quelle prononciation ! C'est le miracle de vos grands poètes depuis Chaucer d'avoir tiré de si

admirables accords d'un instrument qui à son origine semblait destiné à toutes les cacophonies. Ce n'est pas aussi assurément que certains le voudraient aujourd'hui croire une vertu inhérente à la langue anglaise qui a valu au monde tant de vers merveilleux.

Il ne vous est demandé qu'une chose en ce moment, c'est de concéder que cette fusion plus ancienne et plus entière des éléments du vocabulaire qui est le cas du français, et qui, ayant ses disparates originelles vraiment voilées par la brume des siècles, présente tous les caractères apparents de l'unité,— que cette possession de mots moins nombreux mais plus profondément nationalisés, offre au poète de France un avantage spécial dont il saura tirer parti pour des effets spéciaux, presque défendus au poète anglais, et qu'il fera cela s'il a le génie voulu, c'est-à-dire s'il est un vrai poète, car la poésie de chaque nation est-elle autre chose que la mise en œuvre par les artistes nationaux des ressources poétiques particulières de la langue nationale ?

A ne voir même que la modicité relative de notre patrimoine verbal, il serait présomptueux d'en tirer une conclusion défavorable à notre poésie. Le vrai poète tire un effet de beauté d'un mot qui manque aussi bien que d'un mot qu'il possède. Ainsi vous possédez en anglais un verbe fort expressif pour rendre le ton larmoyant d'une voix quémandeuse :

*to whine*; et j'avoue que je ne lui trouve pas d'équivalent tout à fait exact chez nous, ni dans 'larmoyer' ni dans ''pleurnicher' ni même peut-être dans 'geindre.' Tant mieux pour Lamartine qui aura ce vers :

Le mendiant plaintif qui fait pleurer sa voix.

Comme sens il ne dit guère plus que vous avec ces seuls mots : 'the whining beggar.' Mais qu'est-il arrivé ? Faute du mot unique Lamartine a dû contourner toute l'idée pour en voir chaque aspect, chercher un tour spécial, évoquer par lui-même, analyser et décomposer le geignement du mendiant ; ainsi a-t-il été amené à créer presque une petite scène, à esquisser en raccourci une psychologie. 'The whining beggar,' c'est l'épithète juste et précise, pas plus ; c'est le bouton de fleur où s'enferment encore sa couleur et son parfum. 'Le mendiant plaintif qui fait pleurer sa voix,' c'est la fleur épanouie qui découvre tous ses pétales. En somme, le manque du mot paraît avoir été ici cause de poésie.

En réalité il n'y a pas de jugement porté du dehors sur la valeur esthétique d'une langue qui ait grande autorité. On ne devient juge en cette question que par la sympathie, laquelle suppose qu'on s'est placé au dedans, qu'on est devenu capable de reproduire en soi les émotions suscitées chez un

étranger par les sons de sa langue, les associations lointaines et mystérieuses de ces sonorités, à l'air souvent neutre, avec des émotions d'enfance,—enfance de l'individu ou enfance de la nation. L'erreur le plus souvent commise, la plus populaire et la plus naïve, dans notre lecture ou dans notre diction d'un langage étranger est de lui faire porter la peine de ce qu'il a pour nous d'anormal, de difficile à prononcer, de stupéfiant pour notre oreille ou de répulsif pour nos organes vocaux. La vieille femme qui traite de ' charabia ' le parler de tout étranger, qui n'arrive pas à comprendre pourquoi l'Allemand ou l'Anglais se refuse à ' appeler le pain du pain, comme chez nous ' a, chose curieuse, son analogue jusque chez les critiques les plus éminents. J'ai souvent remarqué l'induction défavorable que les Anglais tiraient contre nous du seul fait que nous avions en abondance ces sons nasaux, *an*, *on*, *ein*, *oin*, qui leur imposent une contortion pénible et retentissent à leurs oreilles comme un *twang* odieux. Est-il possible de croire à la vertu poétique d'une langue où foisonnent des accents pareils ? Ne m'accusez pas d'inventer. C'est là un des arguments dont se sert Landor pour accabler le pauvre abbé Delille qui n'en peut mais et qui se tient coi, n'étant pas préparé à cette attaque. Landor trouve l'expression 'Grand Roi' entrêmement rude. Il dit :

'Your nasal twang, the most disagreeable and disgusting of sounds, being produced by the same means as a stink is rejected, and thus reminding us of one.'

Cela me fait regretter, je l'avoue, que le phonographe n'ait pas existé du temps de Landor pour nous conserver sa propre prononciation de ces syllabes horrifiques, car il était assurément sincère et véridique pour ce qui est de sa manière de dire. Or, ces mêmes nasales dont l'accumulation excessive dans un vers donné pourrait en effet être déplaisante, sont des notes très précieuses pour cette symphonie qu'est la phrase, à condition, bien entendu, que celui qui les emploie soit bon chef d'orchestre et sache où les introduire. Il ne faut pas que la clarinette joue exclusivement dans le concert, mais ses accords de distance en distance ont une valeur que connaît le vrai musicien. Vous vous rappelez le titre d'un de nos vieux contes de fées : *La Belle au bois dormant.* Il n'est rien pour nous de plus délicatement évocateur que ces quelques mots que vous ne pourrez jamais traduire. 'The Sleeping Beauty' qui sert d'ordinaire, je crois, pour les rendre, est quelconque auprès d'eux. La raison du charme est complexe, peut-être inanalysable. Il en vient un peu du léger rythme iambique, *la belle au bois dormant,* un peu de la douce allitération, *Belle, Bois,* un peu de l'inversion,

*au bois dormant*, qui témoigne de l'antiquité du conte et de la scène ; mais sûrement quelque chose découle de la nasale par quoi s'achèvent les six syllabes, *mant*, et en laquelle s'éteignent les sons clairs des voyelles précédentes plus sonores. Cette finale assoupit délicieusement la phrase que nous sentons baignée de clair de lune. En vérité, dirais-je aux juges étrangers de notre langue, avant de prononcer sur ses mérites poétiques, attendez que vous puissiez jouir de ces quelques mots comme en jouissent instinctivement les petits enfants de chez nous. Faites-en la pierre de touche de votre aptitude à sentir la poésie de France, et pour arriver à la sentir exercez-vous à la faire passer par des organes plus assouplis que ne le devaient être ceux de Walter Savage Landor.[1]

Vous me répliquerez que j'en demande trop, que vous êtes Anglais et entendez le demeurer, que vous vous contentez de la musique que votre propre langue fait pour vos oreilles et pour votre cœur, que vous n'aspirez pas plus à avoir deux langues poétiques

[1] Je ne crois pas dénigrer la prononciation française de Landor. Dans la même *Imaginary Conversation* il cite pour les railler des vers du *Mithridate* de Racine loués par Voltaire. Il trouve qu'ils manquent d'euphonie. Il souligne tous les *u* du vers suivant :

Ah ! qu'il m'e*u*t mie*u*x val*u*, pl*u*s sage o*u* pl*u*s he*u*re*u*x

sans doute pour montrer combien est déplaisante la répétition de la voyelle, et il ne se doute pas que quatre des *u* soulignés font partie de diphtongues qui se prononcent *eu* ou bien *ou*. Il est surprenant qu'il n'ait pas aussi souligné l'*u* de 'qu'il.'

que deux patries. Et comme je me garderai de vous donner tort ! Aussi bien mon seul dessein a-t-il été de vous induire à douter un peu des jugements trop sommaires et trop précipités, à ne pas transformer en vérités absolues ce qui n'est que l'opération de l'instinct. A Dieu ne plaise que je prétende toucher à ce sentiment puissant et irréfléchi, aveugle et vivace, beau et nécessaire comme l'amour filial, tout indépendant de la raison et supérieur à elle, qui fait que chaque peuple éprouve pour sa poésie nationale un amour qu'il ne ressent pour aucune autre ! Cet amour-là ne relève pas de l'intellect, n'a que faire de comparaisons. Nous n'attendons pas pour préférer notre mère que nous ayons établi par arguments qu'elle est meilleure, ou plus belle, ou plus vertueuse qu'aucune autre femme ; non,

Car sa beauté pour nous, c'est notre amour pour elle.

La froide clarté du regard critique est peut-être la pire impuissance devant les objets d'émotion. Ainsi aurait-on le droit de se méfier de celui qui se prévalant d'une liberté de jugement parfaite déclarerait trouver supérieure jouissance dans une poésie étrangère. Celui-là serait un peu suspect comme un homme sans patrie, sans enfance, sans langage maternel, et, du même coup, ajoutons-le, sans poésie.

Mais le grand amour dominant que nous avons

pour les vers écrits en notre parler par nos compatriotes, loin de mener au dédain des vers étrangers, peut se concilier avec le respect des mystérieuses affinités qui existent entre d'autres hommes et leur poésie native. Le bon fils n'est pas nécessairement celui qui va proclamant que les enfants d'autres familles ont des mères de qualité inférieure. Pour vivre en société, il faut s'abstenir d'y poser, en pareille matière, la question de suprématie, puisque toute opinion est sur ce point relative et incommunicable. Il est vain, autant que sans urbanité, de prétendre donner des rangs, de déclarer ceci secondaire et cela suprême—je pense toujours à Matthew Arnold—puisque la liste d'excellence supposerait des juges surhumains, des êtres sans patrie terrestre.

Tout dialogue entre gens de diverses contrées devrait dans un sujet comme celui-ci consister à célébrer successivement, en cantiques alternés, chacun les louanges de sa propre poésie, chacun disant pourquoi la sienne lui est chère et écoutant avec révérence les raisons de son interlocuteur. De conclusion, il ne saurait y en avoir, ou bien ce serait celle de l'Eglogue de Spenser. Willye et Perigot disputent à qui chantera le mieux. Willye dépose comme enjeu un bol d'érable enguirlandé de belles sculptures, Perigot un agneau tacheté. Ils chantent, et le jeune bouvier Cuddie, pris comme arbitre pour

sa candeur et son rude bon sens, prononce la sentence :

> Faith of my soule, I deeme ech have gaynëd :
> Forthy let the Lambe be Willye his owne :
> And for Perigot, so well hath him paynëd,
> To him be the wroughten mazer alone.[1]

---

[1] Je dis qu'ils ont gagné tous deux, foi de ma vie !
Donc j'adjuge à Willy l'agnelet tacheté ;
Mais Perigot aussi m'a l'oreille ravie,
A lui le bol d'érable au tour si bien sculpté.

## II

### SCOPS ET TROUVÈRES

Pour connaître la rivière il faut d'abord la voir à sa source. C'est donc à l'exploration de notre poésie du moyen âge que je vous convie pour commencer. Mais je prétends me borner à la mise en lumière de ses qualités les plus générales. Peut-être le vaste travail d'érudition dont elle est l'objet a-t-il un peu nui à la perception de ses caractères essentiels. Très consciencieusement étudiée par des spécialistes, elle est à présent, même en France, surtout matière de culture philologique, et il me semble que l'esthétique se désintéresse trop d'elle. J'en éprouve quelque chagrin, car j'ai la faiblesse de croire que les vers valent avant toute chose pour leur beauté. Or de la beauté particulière de notre vieille poésie j'ai eu maintes fois des impressions d'autant plus vives qu'elles se fortifiaient d'un contraste. Il m'est arrivé de lire assez copieusement des vers de notre douzième ou treizième siècle en sortant de lire—ou plutôt de traduire de mon mieux—des vers anglo-saxons. Et de l'inévitable parallèle qui s'imposait

à mon esprit, résultait une vue plus distincte des valeurs de notre poésie primitive.

Comme c'est justement sur ces valeurs que je désire appeler votre attention, je ne vois pas pourquoi je ne suivrais pas avec vous la même marche qu'avec des Français à qui je voudrais—car quelques-uns sont oublieux—rappeler combien fut riche le patrimoine de leurs ancêtres. A ces Français je ne manquerais pas de faire observer qu'en aucune autre période de sa longue et glorieuse histoire notre littérature n'eut autant de retentissement, ne jouit d'une telle universalité qu'aux jours de Philippe-Auguste et de Saint-Louis. Plus spécialement, après avoir constaté l'incroyable influence exercée par elle sur toute l'Europe qui fut, pourrait-on dire, son écolière, j'essaierais d'établir le bilan de cette poésie, de dénombrer et d'analyser ces vertus qui lui attirèrent tant et de si illustres disciples. Or, devant vous que je souhaite de laisser convaincus de notre existence poétique, j'aurai déjà mené assez loin ma démonstration si je vous remets en mémoire le charme qui séduisit vos aïeux dans les poèmes de nos trouvères, et si j'arrive à saisir, à distinguer quelques éléments de ce charme.

Voici un fait : la littérature anglo-saxonne florissante avant la conquête normande a fini presque immédiatement et entièrement avec cette conquête pour faire place sur le sol même de l'Angleterre à

une littérature d'inspiration française, d'abord écrite en français, puis en anglais. Immense sans doute, peut-être prédominant, a été dans cette transformation le rôle des agents politiques et militaires. On ne saurait sans erreur y voir le simple résultat d'une supériorité littéraire, le meilleur ayant triomphé du moins bon, la plus forte poésie ayant anéanti et absorbé la plus faible. Mais si l'on considère que presque égale suprématie des trouvères s'est manifestée dans le même temps, sans prépondérance politique, en Allemagne ou en Italie,—on est conduit à penser qu'il y eut autre chose qu'une conquête à main armée dans l'envahissement de l'Angleterre par les lettres françaises. Un charme aussi s'exerça dont il faut rendre compte et saisir les causes. C'est peu de chose, à mon sens, quand les Anglais d'alors redisent en leur langue une œuvre française. C'est beaucoup, au contraire, quand ils arrivent, partis (semble-t-il) de l'autre pôle, à adopter l'idéal artistique de France, à tenter de reproduire avec leurs propres vocables, et en dépit de leurs organes différents, les mêmes effets de style, de vers et de mélodie. Jamais plus bel hommage ne fut rendu à une poésie étrangère que par ces imitations qui mènent vers Chaucer, qui le comprennent et, en partie, l'expliquent.

L'hommage a d'autant plus de prix que celui qui l'offre vaut plus lui-même. Aussi est-ce parce que j'ai une très vive admiration pour la poésie anglo-

saxonne—tout au moins pour certains caractères de cette poésie,—que je tiens son recul devant la française pour l'une des plus hautes reconnaissances historiques qui existent des facultés poétiques de notre langue et de notre nation. J'aime à me représenter les traits distinctifs, la mise en présence, le conflit de ces deux éléments, la grande bataille décisive, le Senlac littéraire, à la suite de quoi le style de nos trouvères s'installa sur le sol d'Angleterre, au lieu de celui des scops dépossédés.

L'occasion est belle ici, en comparant les deux langues, de supputer la valeur poétique de chacune d'elles.

Le plus profond élément, le plus général aussi, de toute poésie est à chercher dans la langue même. Par ses qualités comme par ses défauts, la langue détermine d'avance le champ de la poésie, ses victoires et ses échecs—et cela est presque indépendant du génie personnel des poètes qui l'emploient. Le rôle de ceux-ci consiste surtout à saisir habilement les ressources offertes. Les mots ont une valeur expressive particulière en dehors et en sus de leur sens.

Sans doute la force d'association des idées est telle que nous pouvons généreusement prêter à un mot une énergie ou une grâce, une clarté ou un mystère, que rien dans sa simple énonciation ne fait pressentir. Il n'en reste pas moins que là où le

sens et le son s'harmonisent, le maximum d'évocation est atteint. On pourrait ainsi en exprimant l'essence de la langue anglaise dire qu'en ses éléments teutoniques elle excelle, si on la compare à la nôtre, aux coups de vigueur et lui cède pour les émissions de voix mélodieuses. Malgré l'*f* initiale, nous nommons assez faiblement la *force* que l'anglais avec son unique voyelle étranglée entre six consonnes musculeuses appelle si bien *strength* (A.S. *strengu*). En revanche, auprès de notre mot *oiseau* où une seule consonne gazouille entre de douces voyelles et diphtongues, le mot *bird* (A.S. *brid*) paraît d'une rare insignifiance.

Or les sonorités d'une langue sont sa plus intime et plus essentielle poésie. La prosodie et la versification s'organisent spontanément autour des vertus élémentaires contenues dans les vocables.

Il serait superflu ici d'insister longuement sur les caractères saillants de l'anglo-saxon examinés de ce point de vue comparatif. Je les rappelle seulement pour mémoire—ils sont manifestes et bien connus.

Le premier de ces caractères est dans la prééminence des consonnes. Non seulement les syllabes nous apparaissent chargées de consonnes et de groupes de consonnes (*h*, *sp*, *st*, *str*, *hr*, *th*, *thr*, etc.), mais ces consonnes sont la partie vitale de la syllabe ; elles ne sont pas tranquilles ; elles font explosion et leur fracas tend à obscurcir les voyelles voisines. Comme

ces différences subsistent, il suffit de faire prononcer aujourd'hui n'importe quel mot français par un gosier anglais pour le sentir. *Donnez* devient *ddonnez*, *glisse* devient *gglisse*, etc. C'est cette valeur de la consonne initiale qui, combinée avec l'accent tonique lequel met en relief dans le mot la syllabe radicale et dans un groupe de mots le mot essentiel, a constitué la loi de la versification anglo-saxonne—fondé le vers allitératif. L'insignifiance relative des voyelles se marque à la règle suivante. Les voyelles peuvent allitérer. Mais alors l'identité n'est plus nécessaire comme elle l'est pour les consonnes. Pourquoi ? C'est que ce n'est pas la répétition du son particulier de la voyelle qui importe, ainsi que dans la rime, c'est simplement l'*absence* de la consonne, de l'explosion ou de l'aspiration en tête de la syllabe accentuée. Effet de douceur momentanée au milieu des rudes allitérations de consonnes des vers avoisinants.

C'est naturellement une impression de vigueur qui se dégage pour nous de vers ainsi constitués,—impression mécanique et irrésistible qui vient de ce que l'air est frappé avec une détente plus brusque. L'âpreté naturelle des mots est doublée par l'insistance du rythme : sons et vers remarquablement aptes aux effets de violence. Comme ils sont expressifs pour dépeindre dans Beowulf le pays des monstres :

Hie dygel lond
*W*arigeath, *w*ulfleoþu, *w*indige næssas,
*F*recne *f*enngelad . . .[1]

Comme ils martèlent dans les poèmes Cædmoniens les fers dont Satan est chargé, les barreaux de son cachot :

*h*eardes irenes *h*ate geslægene
*gr*indlas *gr*eate.[2]

La région infernale est 'þas grimmas grundas' (the grim grounds). Holoferne est 'þone hæthenan hund' (the heathen hound) ; il sera durement enchaîné dans le feu de l'enfer après sa mort :

*h*earde ge*h*æfted in *h*ellebryne
æfter *h*insiþe . . .

Tandis que dans nos vers la voix prend en quelque sorte son temps et son élan pour aller grossissant vers la fin de l'hémistiche ou du vers, laquelle forme plateau, celle de l'Anglo-saxon jaillit soudain avec force comme d'une digue rompue et son maximum de véhémence est au début. Elle est plus propre par là à rendre la soudaineté de la passion et aussi l'espèce d'affaissement qui suit la violence.

En revanche, la même langue et le même vers seront plus gênés pour décrire les choses de grâce et de beauté. L'auteur du *Phénix* (le plus suave des

[1] They live in a secret land, wolf-slopes, windy promontories, dangerous fens.

[2] Hard irons heated hot, thick grates.

poèmes anglo-saxons) sera mal servi par les mots pour chanter son paradis terrestre. Il s'arrêtera de préférence aux traits négatifs, énumérant les rudes fléaux qui ne s'y rencontrent point :

> ne forstes fnæst, ne fyres blæst,
> ne hægles hryre, ne hrymes dryre . . .[1]

S'il s'essaie à dire les délices positives du lieu, les sons semblent un peu le trahir :

> wlitig is se wong eall, wynnum geblissad,
> mid þam fægrestum foldan stencum . . .[2]

Les mots *wlitig* (beautiful), le datif *fœgrestum* (the fairest), sont corporellement d'assez médiocres évocateurs de charme et de beauté. Quant à *stenc*, corps bien rude pour l'idée de parfum, il reculera inévitablement dans l'anglais moderne devant les mots français de parfum, d'odeur et de fragrance, et, dégradé, ne servira plus qu'à désigner des exhalaisons tout autres que celles des jardins.

Je passe vite sur ce qu'il conviendrait d'exposer en quelque détail dans tout autre milieu : la richesse en inflexions de l'anglo-saxon, d'où résulte une construction très libre, non toujours exempte d'enchevêtrement et d'embarras ;—et aussi cet amour de la périphrase, du ' Kenning ' qui constitue

[1] neither the breath of frost, nor the strength of fire, nor the fall of hail, nor the coming down of rime.

[2] beautiful is the whole plain, blessed with joys, with the fairest terrestrial smells.

à peu près toute sa rhétorique, et qui, pour ce qu'il laisse toujours à deviner, mène à l'énigme comme au genre poétique goûté et cultivé entre tous. La construction tourmentée et la périphrase souvent énigmatique laissent dans l'esprit un trouble, une demi-obscurité chers aux Anglo-saxons, et qui se trouvent en accord avec les sentiments farouches ou attristés de leur cœur, avec les scènes de violence ou de désolation qu'ils ont d'ordinaire aimé à décrire. Si l'on cherche quels furent les lieux communs, les ' clichés ' de la poésie anglo-saxonne, on s'aperçoit qu'ils consistent dans des tableaux funèbres et sauvages. Rien n'y revient plus fréquemment, avec des traits plus semblables, que la peinture d'un champ de bataille après le carnage, avec la vision des fauves ou des oiseaux de proie qui dépècent les cadavres. D'où une atmosphère grise, ténébreuse même, créée par la collaboration du langage avec le sentiment. Ajoutons-y une impression de grande monotonie, venue de ce que le vers allitératif se présente unique, sans variété. Le poète n'a pas le choix entre divers instruments de musique ; on dirait même qu'il n'a qu'une corde à sa harpe. Qu'il chante la création du monde ou qu'il débite une énigme sur un rateau ; qu'il soit solennel, passionné, triste, allègre, pieux ou profane, il chante de la même voix, avec le même accent ; il n'a qu'un vers, qu'un rythme à sa disposi-

tion. Au total, poésie puissante, monocorde et nocturne.

Quels sont maintenant les caractères de langue, de style et de vers qui ressortent avec le plus de relief dans notre vieille poésie quand on arrive à elle de l'anglo-saxonne ?

Le plus répandu, le plus saisissant de tous est sans contredit celui de clarté. En quittant *Beowulf* ou la *Bataille de Maldon* pour le *Roland*, on a l'impression de sortir d'un lieu sombre pour entrer dans la lumière. Cette impression vous vient de tous les côtés à la fois, des lieux décrits, des sujets, de la manière de raconter, de l'esprit qui anime, de l'intelligence qui ordonne, mais, d'une façon encore plus immédiate et plus diffuse, de la différence des deux langues. On reconnaît sans doute généralement à nos vieux écrivains ce mérite d'être clairs, mais on est trop habitué à ne voir dans ce don que ce qui découle des tendances analytiques et des aptitudes logiques de leur esprit. Aussi plusieurs critiques, quelques-uns français, ont-ils fait de cet attribut une manière de prétexte pour leur assigner en partage la prose et pour leur retirer la faculté poétique. Il n'en est pas ainsi. Cette clarté n'est pas purement abstraite. Elle est une véritable lumière qui rayonne même des voyelles et dans laquelle les meilleurs vers des trouvères—les seuls

qui comptent—sont baignés. Comment dire l'éblouissement des yeux longtemps retenus dans la pénombre du *Codex Exoniensis* et devant qui passent soudain avec leurs brillantes syllabes 'Halte-Clere,' l'épée d'Olivier, 'Joyeuse' celle de Charlemagne, 'Monjoie' l'étendard des Francs ? Avant toute description on est saisi comme par un brusque lever de soleil. Il est tels vers de nos vieilles romances d'où la lumière ruisselle sans même qu'on ait besoin de prendre garde à leur sens :

> Bele Erembors a la fenestre au jor
> Sor ses genolz tient paile de color,[1]

ou bien

> Bele Yolanz en chambre coie
> Sor ses genolz pailes desploie
> Coust un fil d'or, l'autre de soie . . .[2]

C'est plus que de la lumière qui s'échappe de ces mots, c'est de la couleur et de la plus riche. Il est vrai que ce n'est pas l'ordinaire de la langue d'oïl et que pour l'évocation des jaunes et des rouges il faut aller à des poésies plus méridionales, vers la provençale par exemple, que les Anglais purent

[1] Fair Erembor at her window in daylight
Holds a coloured silk stuff on her knees.

[2] Fair Yoland in her quiet bower
Unfolds silk stuffs on her knees,
Sewing now a thread of gold, now one of silk.

connaître. Il faut les vers d'un Bernard de Ventadour

Tant ai mon cor plan de joja
Tot me desnatura ;
Flors blanca, vermelh' e bloja
Me sembla la froidura.[1]

Le propre de la langue d'oïl était en somme moins le coloris que la simple lueur, la lumière blanche, ou encore cette transparence de l'eau de roche ou d'une fontaine pure sur un lit de sable fin. Pour cette sorte de clarté sans flamme on peut se demander si jamais langue fut par ses sons natifs aussi bien douée. L'origine en est sans doute dans l'extraordinaire prédominance des *e* :

En un vergier lez une fontenelle
Dont clere est l'onde et blanche la gravele
Siet fille a roi, sa main a sa maxele :
En sospirant son doux ami rapele . . .[2]

ou encore

An halte tor se siet bele Ysabel,
Son bial chief blond mist fuers per un crenel
De larmes moillent li lais di son mantel . . .[3]

---

[1] So full of joy is my heart
That it changes all nature to me ;
To me the very winter seems
A flower white, ruddy, and blue.

[2] In an orchard, near a springlet
Whose water is clear and gravel white,
Is a king's daughter sitting, with her hand to her chin,
Sighing she calls her sweet love back . . .

[3] In a high tower sits fair Isabel,
She puts forth her beautiful fair head through the battlement,
Wetting with tears the breadth of her mantel. . . .

Le mot *cler* ou *clair* par lequel la langue exprime cette lueur est en lui-même une admirable réussite et sa valeur a été si bien sentie par nos vieux poètes qu'ils en ont fait leur vocable préféré. Ils l'ont mis le plus souvent aux endroits dominants de leurs vers comme pour en illuminer les autres parties. Il est le mot de prédilection du chantre de Roland et il serait curieux de compter ses apparitions dans l'épopée, plus encore d'estimer son rôle dans la création de l'atmosphère répandue autour du poème :

Clere est la lune, les esteiles flambient . . .
Tresvat la noit e apert la clere albe . . .
Cuntre le ciel en salt li fous tuz clers. . . .[1]

Mais ce poète n'a rien de singulier dans son affection pour ce mot dont tous sont férus, l'employant pour les sons aussi volontiers que pour les aspects :

Trois sereurs sur rive mer
Chantent cler.[2]

C'est au point qu'on voudrait appliquer à toute la poésie d'alors ces vers d'amour de Thibaut de Champagne :

[Elle] a si clere façon
Que l'on si porrait mirer.[3]

---

[1] Bright is the moon, the stars shine out . . .
The night passes and the clear dawn appears . . .
The bright spark springs up to the sky. . . .

[2] Three sisters on the sea-shore
Sing clear.

[3] So clear is her complexion
That you might see your face reflected in it.

De la perception de cette lumière et de l'effort fait pour la reproduire naîtront les premiers beaux vers de la langue anglaise renouvelée au quatorzième siècle. Il n'est pas seulement curieux, il est hautement significatif d'y voir notre mot *cler* repris pour un usage aussi copieux et pour de semblables effets. Chaucer dira délicieusement à la Vierge :

Continue on us thy pitous eyen *clere*[1]

Il commencera ainsi sa plus lyrique chanson :

Hyd, Absolon, thy gilte tresse *clere*[2]

Il dira des clochettes pendues à la bride d'un beau cheval qu'elles tintent clair (gynglen clere), et en maint endroit, grâce à ce mot ou à d'autres de pareille impression, il francisera le ciel poétique de l'Angleterre.

Comme il est naturel, les trouvères agirent en accord avec les aptitudes du langage. Il y eut parfaite harmonie entre leur instinct et leur outil. Cela est vrai au moins de ceux qui survivent, les autres dont le génie allait à l'encontre de la langue étant tombés dans l'oubli. Ils eurent plaisir à faire lumière des mots qui s'offraient à eux. Leur goût pour les tableaux bien éclairés est caractéristique. C'est dans *Roland* l'apparition de Durandal :

E ! Durandal, cum ies clere e blenche,
Cuntre l' soleill si reluis e reflambes ![3]

---

[1] Continue-nous tes pitoyans yeux clairs.

[2] Cache, Absalon, tes dorés cheveux clairs.

[3] Eh ! Durandal, how clear and white thou art,
So bright dost thou blaze in the sun !

ou la description du soleil éclairant l'armée :

Esclargiz est li vespres et li jurs ;
Cuntre l' soleill reluisent cil adub,
Osberc e helme i getent grand flambur,
E cil escut ki bien sunt peint a flurs,
E cil espiet, cil oret gonfanon . . .[1]

ou l'illumination de la flotte de l'Emir, la nuit sur la mer :

En sum ces maz e en ces haltes vernes,
Asez i ad carbuncles e lanterne,
La sus amunt porgetent tel luiserne
Que par la noit la mer en est plus bele,
Et cum ils vienent en Espaigne la tere,
Tuz li païs en reluist e esclairet . . .[2]

ou dans Chrestien de Troyes, entre cent passages aussi brillants, déjà surchargés il est vrai, et d'un art trop apparent, ce portrait de la jeune Fénice et du héros Cligès :

Tant s'est la pucele hastée
Que el palais en est venue
Chief descovert et face nue,

---

[1] The day has cleared up ;
the arms shine in the sun ;
hauberk and helm throw forth bright flames,
and the shields finely painted with flowers,
and the spears, and the golden banners.

[2] At the top of the masts and on the high yards
a number there is of carbuncles and lanterns ;
from aloft they cast forth such light
that by night the sea is the more beautiful,
and as they ride near the Spanish land,
the whole country is made clear and bright by them.

E la luors de sa biauté
Rand el palais plus grand clarté
Ne féïssent quatre escharboncle.
Devant l'empereor son oncle
Estoit Cligès desafublez.
Un po fi li jors enublez;
Mais tant estoient bel andui
Antre la pucele e celui,
Qu'uns rais de lor biauté issoit
Don li palais resplendissoit
Tot autresi con li solauz
Reluist au main clers et vermauz.[1]

Certes il serait erroné d'attribuer à la langue seule la réussite de ces radieuses descriptions. Les trouvères y ont versé leur gaîté naturelle, leur joie de vivre, le plaisir instinctif qu'ils avaient à voir le jour. Ils se saisissent avec avidité de tous les détails lumineux à l'exclusion des autres, quelquefois moins à cause de leur thème que malgré lui. Le chant de

[1] The maid has shown such a hurry
that she comes to the palace
with head and face bare,
and the brightness of her beauty
illumines the palace more
than four carbuncles might do.
Before the emperor his uncle
was also Cliges bare-headed.
The day was somewhat cloudy:
but they were both so beautiful,
the maid and himself,
that a beam radiated from their beauty
which lighted up the palace,
even as the morning sun
shines clear and ruddy.

désastre qu'est *Roland* est tout en notations gaies. La clarté y tombe du ciel le jour et aussi la nuit. Elle ruisselle sur les armées prêtes pour le carnage. Les couleurs éclatent aux gonfanons 'blancs et blois et vermeilz.' Rien n'est plus enluminé que le portrait de Roland 'le vis cler et riant,' prêt au combat, monté sur Veillantif, bien pris dans ses armes, tournant 'la hanste' dans sa paume et dirigeant vers le ciel le fer de sa lance au bout de laquelle s'éploie un gonfanon tout blanc dont les franges d'or viennent battre les mains du héros. Il n'est pas de coin lumineux que le poète n'aperçoive. Il distingue chez un guerrier 'les esperons d'or fin,' chez un autre 'l'escut k' est ad or e a flurs.' Il voit 'les gemmes reflamber' sur le heaume de l'Emir. Il dit sa barbe blanche 'ensement cume flur . . . cume flur en avril . . . cume flur en espine.' Il a relevé la tache de lumière que les dents des Éthiopiens font sur leur visage plus noir que l'encre :

> Ne n' unt de blanc ne mais que sul les denz,[1]

Il admire l'étincelle qui jaillit des armures frappées :

> De lur espees cumencent a capler
> Desuz ces helmes ki sunt ad or gemmet,
> Cuntre li ciel en salt li fous tuz clers.[2]

---

[1] No whiteness have they, save on their teeth.

[2] With their swords they begin to strike
on the helms adorned with gold and gems . . .
bright sparks spring up to the sky.

Les horreurs mêmes prennent ainsi de la beauté. Les guerriers chevauchent jusqu'au corps 'en sanc vermeil.' Après un coup rudement assené 'li sancs vermeilz en volat jusqu' as braz.' Quand Roland se rompt un vaisseau à sonner du cor :

Parmi la buche en salt fors li clers sancs.[1]

Le 'sang tout cler' *rayonne* (raiet) du corps d'Olivier mourant. Les plus affreuses plaies deviennent d'éclatantes peintures. Le fer des lances traverse le corps en y faisant entrer les gonfanons radieux :

El cors li met tote l'enseigne bloie. [2]

Les funérailles des héros sont comme relevées d'espérance par la soie des linceuls et la blancheur des tombes :

E tous les cœurs en palie recueilliz
En blancs sarcous de marbre sont enz mis.[3]

Sans cesse on passe de cette lumière extérieure à l'allégresse de l'âme qui est la lumière du dedans. Les idées de bien et de clarté sont étroitement associées comme celles d'ombre et de mal. Les diables habitent au pays de Valnaire où toutes les pierres sont noires, ou jamais le soleil ne luit. Visage

[1] Through the mouth springs forth the clear blood.
[2] Thrusts the whole blue standard into his body.
[3] And all the hearts wrapt in silk cloth
are placed in sepulchres of white marble.

sombre et triste est indice de félonie. Voyez plutôt le Sarrasin Abisme :

> Plus fel de lui n'out en sa compagnie . . .
> Unkes nul hum ne l' vit juer ni rire.[1]

Chacun des bons a au contraire le gaîté pour pôle et comme Charles

> Turnet sun vis vers le soleil levant.[2]

Les jeux des Français sont riants, en plein air 'desuz un pin, delez un eglantier.' Ils siègent sur 'palies blancs.' Un grain de joyeuseté bruyante et frivole s'y rencontrerait. Ganelon dit de Roland que

> Pur un sul lievre vait tut le jur cornant.[3]

L'allégresse exubérante de l'Archevêque Turpin, son mépris du moine qui passe son temps à prier, excluent toute idée de religion lugubre et farouche. L'amour même des combats n'y est nullement sombre appétit de carnage. C'est désir de mouvement, de bruit, de tumulte et de gloire. Au bout de leur vie belliqueuse, les guerriers entrevoient le paradis où ils gîront 'en saintes fleurs,' où ils seront 'curunet et fleuris.'

Sans doute ces hommes n'ignorent pas la tristesse :

> Mult ad apris ki bien conoist ahan.[4]

---

[1] No feller than he was in his company . . .
No one ever saw him play or laugh.

[2] Turns his face towards the rising sun.

[3] Goes all day blowing his horn for a single hare.

[4] He has learnt much who knows grief well.

Les Français versent aisément des pleurs. Ils ont des larmes, des pamoisons que Beowulf n'a pas. Justement parce qu'ils dégagent tant de joie de la vie, ils ont lieu de la regretter. Ils se plaignent aussi d'être exilés de leur patrie :

Tere de France, mult estes dulz païs.[1]

L'ami pleure son ami, Roland pleure Olivier avec une tendresse passionnée. La belle Aude n'a pas de mots en apprenant la mort de Roland : elle meurt tout simplement. Mais en général les hommes sont hommes d'action et d'espoir. On n'a jamais avec eux, comme avec les héros anglo-saxons, l'impression que le grand ressort de la vie, qui est l'amour de la vie, est brisé. Ils sortent vite de leur deuil et les voici qui, déjà repartis,

Brochent avant sur leur destriers courans.[2]

Telle était la grande nouveauté de notre littérature primitive pour les Anglo-Saxons. C'était l'apport d'une race éprise de lumière et de vie, qui s'estimait le peuple de Dieu, à une race défaillante, non certes faute d'héroïsme mais par manque de foi en elle et en sa destinée. Beowulf vainqueur disait en quittant la terre des paroles pleines du sentiment chrétien de la vanité des choses terrestres ; Byrhtnoth vaincu mourait avec fierté mais sans un espoir pour son

[1] Land of France, how sweet a country thou art !
[2] Prick forth on their nimble steeds.

pays. Le soleil avait manqué à leur existence. Les poètes d'Anglie avaient évoqué des scènes lugubres avec une force de traits et une vérité d'atmosphère qui font trouver bien insignifiants les passages correspondants de nos trouvères, par exemple ceux où l'auteur du *Roland* s'essaie à décrire les prodiges affreux qui annoncent la mort du héros ; c'est là un catalogue froid, de peu d'impression profonde, on dirait les mots trop légers pour porter de telles images. En revanche, si les trouvères ne pouvaient donner aux descendants des scops des leçons de désespérance ou de sublimité, ils leur apportaient le reste. Le jour et la joie entraient dans la littérature anglaise avec le chant que Taillefer faisait retentir à Hastings. Tous les thèmes, si jolis avant d'être ressassés, de l'aube, du mai, de l'herbe fleurie, des oiseaux chanteurs, vinrent à la suite pour remplacer les traditionnelles descriptions des mers boréales, de l'hiver et des frimas, des corbeaux et des loups affamés de cadavres.

On aperçoit ainsi combien est inexacte l'idée trop simple de Taine qui consiste (ou peu s'en faut) à dériver toute la poésie anglaise de l'anglo-saxon et toute la prose du franco-normand. Taine ne voit guère dans notre vieille poésie que sécheresse d'une part et de l'autre ' bavardage et platitude.' Il n'y rencontre au mieux que ternes récits qui vont droit au fait et ' jamais ne s'attardent dans la poésie et

les peintures.' Il va jusqu'à dire du poète de *Roland* : 'Nulle splendeur, nulle couleur dans son récit.' Étrange appréciation pour qui vient au *Roland* après avoir passé par *Beowulf* ou *Byrhtnoth* : ces derniers vraiment tout sombres, le premier tout entier composé de tableaux étalés en plein soleil. Il faut pour s'expliquer un pareil jugement admettre que Taine, sous une influence romantique inconsciente, ait confondu prose avec clarté, poésie avec tristesse et ténèbres. Taine réserve trop exclusivement le mot de poésie pour une certaine obscurité où l'on pousse des cris et où l'on entend des piétinements. A le suivre de trop près dans sa définition on verrait toute la poésie des pays méridionaux, celle de l'Italie et celle même de Grèce, s'effacer comme n'étant qu'une sorte de prose mesurée devant les obscures effusions souvent informes des tribus germaniques et scandinaves.

Il est toutefois un autre caractère de notre vieille littérature qui explique, s'il ne le justifie pas, le jugement de Taine. L'une des impressions d'ensemble que l'on éprouve à passer de l'anglo-saxon au français, est celle de quitter la violence pour le calme. L'oreille encore assourdie par des clameurs souvent incohérentes entend d'abord à peine cette voix égale qui parle avec tranquillité ou doucement chantonne. A passer du *Seafarer* à la *Séquence de*

*Sainte Eulalie* on éprouve même surprise qu'a ouïr après un homme robuste le timbre d'une fillette. La voix française est si grêle ! les assonances sont si minces ! Combien paraît sonore et mâle le vers allitératif par contraste ! Et pourtant c'est cette chétive ligne assonancée qui est vivace et qui a pour elle l'avenir. La fillette frêle a une longue vie devant elle ; l'homme est près de sa mort.

Le vers français apparaît ' nu comme l'enfant qui vient de naître,' pauvre, tout dénué de bijoux de famille, sans rien des pompes que procure une rhétorique transmise. Pour lui la pensée et le mot ne font qu'un et il n'imagine même pas qu'il puisse y avoir des façons indirectes et décoratives de s'exprimer. D'ailleurs il n'a de mots que le strict nécessaire. Chacun de ses mots est le simple énoncé d'un fait. Parfois les paroles lui manquent et il risque de rester plutôt en deçà du sentiment ; à l'ordinaire, dans le peu qu'il donne, c'est une justesse parfaite, avec une réserve de la voix trop faible pour rendre tout ce qui se passe dans le cœur. Si l'on y regarde de près, sa nudité qui a tout d'abord frappé les yeux, est celle d'un bois au premier printemps. Il faut deviner à la pointe de chaque ramille cet imperceptible point gris, ou brun, ou jaune, qui s'efforce au vert. Il y est pourtant et riche en puissance de toute la végétation de l'été. Chaque jour va marquer un étrange progrès, si

assuré qu'on le distingue de poème en poème. C'est aujourd'hui Sainte Eulalie, ce sera demain la Vie de Saint Léger, après demain Saint Alexis, et, le jour qui suivra, la Chanson de Roland. Toute notre poésie est en germe dans cette fine pointe à peine distincte d'une brindille morte.

Vers le même temps, parée de ses feuillaisons vieillies, la poésie anglo-saxonne a sur la nôtre l'avantage de toutes les richesses, sauf que le sève se retire d'elle et que l'hiver approche. Les mots n'y tiennent plus à la pensée ; un souffle suffit pour les détacher. Son opulente rhétorique traditionnelle l'accable de son poids. Les figures et les périphrases y sont si copieuses qu'elles cachent idées et objets ; désigner une chose par son simple nom y est une entreprise presque impossible. Un culte pieux, un instinct barbare, ou une habitude paresseuse, on ne sait au juste, a poussé chaque nouveau scop à garder sur lui tous les joyaux hérités de ses prédécesseurs ; colliers et bracelets lui sont devenus autant de chaînes ; il n'est plus libre d'avoir un goût personnel, un style vraiment sien, ni même d'employer dans ses vers le langage qu'il parle et entend dans la vie.

La conquête normande a été pour cette poésie surmenée l'hiver qui lui était nécessaire pour s'assurer un renouveau. Elle va comme les feuilles mortes rentrer sous le sol et y faire litière de toute son

opulence. Quand elle reparaîtra au jour, ce sera dépouillée, prosaïque, terre à terre, collée au fait, soucieuse seulement de dire juste, s'y efforçant longtemps sans y atteindre mais sincèrement appliquée à cette tâche. Puis, quand l'initiation sera terminée et qu'arrivera Chaucer, on apercevra encore très distinctement sous les gracieuses images, les couleurs variées et les mouvements de verve, la finesse svelte et nue des ramilles qui les portent. La langue poétique anglaise aura recommencé à rien pour se refaire.

Il reste une qualité de notre vieille littérature dont devait encore largement bénéficier celle d'Angleterre. A défaut de joyaux et de pièces d'or héritées, elle avait par filiation un don artistique spontané dont on ne trouve guère trace dans l'anglo-saxon. En ses meilleurs produits—les seuls qui comptent—elle marquait un goût de symétrie, de proportion et de mesure sans équivalent outre-Manche. Ainsi avait-elle dès le début senti le besoin—inconnu des scops—de trouver en chaque occasion un moule en harmonie avec le sujet. On lui a souvent reproché, non sans de bonnes raisons, la monotonie et le délayage. Mais quand on arrive à elle en venant de l'Anglie ou du Wessex, on est au contraire à peu près également frappé par sa variété de thèmes et de tons qui paraît, ou peu s'en

faut, infinie, et par le grand nombre d'œuvres, où, échappant au défaut de bavardage, elle a réussi à trouver pour ses conceptions un cadre artistique, tantôt nu et sévère, tantôt joliment orné, mais proportionné à sa matière, un heureux équilibre du fond et de la forme.

Quand on a passé en revue les principales œuvres anglo-saxonnes, on s'imagine sans peine la surprise du peuple dont elles étaient issues devant la production diverse et artistique des conquérants. En regard du vers allitératif uniforme qui enflait indistinctement tous les sujets, petits et grands, donnant à tous l'accent de l'épopée lyrique, placez les vers français si variés qui allaient de l'alexandrin au monosyllabe, les combinaisons sans limite des assonances ou des rimes, descendant des longues laisses des Chansons de gestes aux stances brèves et sautillantes des chansons, parcourant entre ces deux extrêmes toute la gamme des strophes ; représentez-vous ce vers, capable avec ses rythmes pair et impair de reproduire tous les pas et toutes les allures, de traduire les plus fines nuances du sentiment, depuis l'héroïsme jusqu'à l'impertinente frivolité.

Voici les poèmes primitifs, les Vies des Saints, dont celle de Saint Alexis est le plus noble reste. Le saisissement est grand lorsqu' après avoir lu quelques-unes de celles, tourmentées et troubles, qu'avaient chantées les scops, on se trouve en présence des

calmes stances de cinq décasyllabes sur une assonance de Saint Alexis. Dès la première de ces stances on sent qu'on est entré dans un monde nouveau où l'émotion religieuse, infiniment sincère et profonde, s'allie à un art très simple mais très sûr qui fait prononcer le mot de perfection. Chaque partie du récit, chaque coin du tableau s'enferme dans une stance sans effort ; le progrès du récit est continu, sans heurts ni précipitation. L'émotion n'y est plus provoquée par des mots véhéments mais sort des détails, c'est-à-dire des faits, présentés sans emphase dans un ordre lumineux et comme inévitable.

Avec une vigueur qui va jusqu'à la dureté voici burinée la vie de Saint Thomas de Canterbury. La chronique y est suivie avec une fidélité si scrupuleuse qu'elle entraverait la poésie n'était qu'on y entend déjà sonner le puissant alexandrin qui sera un jour le vers par excellence et qu'un bras fort martèle sur l'enclume dans des stances de cinq vers monorimes.

Dans *Roland* c'est l'élan qui est admirable. Les longues laisses de décasyllabes assonancés se succèdent comme les charges des cavaliers francs ou sarrazins dans l'interminable combat. S'il se fait une pause après chaque laisse, la suivante repart de pareille allure et franchit une étape nouvelle. L'assonance est le simple uniforme de chacun des vers de la laisse, assez semblable pour faire de leur ensemble une troupe distincte et cohérente, assez

libre toutefois (comparée à la rime) pour laisser à chacun une suffisante individualité. Rien n'est alerte et ' avançant ' comme ces masses disciplinées qui s'élancent sus aux Sarrasins, mues d'une seule impulsion, çà et là illuminées par les claires sonorités des syllabes, comme par les épées brandies des cavaliers au galop.

Après l'âge héroïque où les laisses se prêtaient au grandiose, comme dans le combat entre Roland et Olivier (*Girard de Vienne*), à l'éloquence en vers, comme dans l'apostrophe de Charlemagne à ses barons défaillants (*Aimeri de Narbonne*), voici venir l'âge des romans où pénètre la convention et où sans doute s'accroît la diffusion, mais non sans un apport de grâces nouvelles. C'est le court vers octosyllabique qui fleurit maintenant, succédant au décasyllabe et à l'alexandrin ; les vers liés deux à deux par la rime ont remplacé la laisse ou la stance. Tout trahit des ambitions plus petites et un souffle moindre. Le charme est maintenant dans des morceaux filés avec art, des détails jolis relevés par le tour et par la justesse aisée de rimes difficiles. C'est le fini dans le menu, un bibelotage parfois exquis dont le triomphe sera atteint dans mainte partie de l'œuvre considérable de Chrestien de Troyes, dans de courts lais de Marie de France, dans la première section du *Roman de la Rose*. Cependant le même vers se prêtera à la satire, à la fable et au fabliau,

relevant de ses rimes rapprochées les ironies de Renard, les récits salés des mésaventures conjugales, l'allégorie encyclopédique de Jean de Meung.

De tout temps, non certes au-dessous mais autour de ces œuvres diverses, ce sont les innombrables chansons, romances, pastourelles, libres d'abord et de rythmes divers—les plus belles—, puis peu à peu cédant la place à un lyrisme formaliste, de plus en plus figé dans ses stances et dans ses sentiments. Encore que nous n'ayons plus que de trop rares spécimens des vieilles romances, on en possède assez pour y saisir au passage les qualités mêmes qui passent pour avoir été déniées ou trop mesurées à nos trouvères ; l'étrangeté, l'indéterminé des refrains protestent contre le reproche de manque de mystère, d'excès de clarté sèche, et de régularité outrée ; çà et là de la rêverie comme dans un lied allemand, ou une fantaisie délicieuse de déraison (*Volez vos que je vos chant* . . .) ou un drame du cœur d'une inépuisable mélancolie enclos en quelques stances (*Gaïète et Oriour*) ; plus souvent des rythmes d'un légèreté d'oiseau, si ailés et si chantants qu'en les lisant on y ajoute une musique involontaire, les chansons des mal mariées

Por coi me bait mes maris,
Laisette ![1]

---

[1] Why does my husband beat me,
poor little me !

des aubades, celle-ci dont Shakespeare héritera sans le savoir, et qu'il introduira au plus fameux endroit de Roméo et Juliette :

Il n' est mie jors
Saverouze au cors gent,
  Si m' ait amors,
L' alouette nos mant . . .[1]

des reverdis, des jeu-partis, des tensons, des rondes, des ballettes. . . . On trouve là, en germe ou déjà épanouis, toutes les formes de vers, tous les agencements de rimes, toutes les stances qu'emploiera désormais la poésie anglaise ou dont elle s'inspirera pour ses propres créations.

Mais cette revue est si rapide que le pied pose à peine à terre, et que vous m'accuserez justement de ne pas vous accorder le temps de la réflexion. Je veux donc m'arrêter sur un des plus courts poèmes de ces premiers âges de notre langue et vous dire de mon mieux tout le charme que j'y trouve, la puissante impression de sentiment et d'art que j'en emporte. Ce sera la vieille chanson de *Gaïète et Oriour*.

Lou samedi a soir, fat la semainne,
Gaiete et Oriour, serors germainnes,
Main et main vont bagnier à la fontainne.
  Vante l' or et li raim crollent :
  Ki s' entraimment soueif dorment.

---

[1] It is not daylight,
o sweet one with the gentle body,—
  so love help me,
the lark lies to us. . . .

L'anfes Gerairs revient de la cuitainne,
S'ait chosie Gaiete sor la fontainne,
Antre ses bras l'ait pris, soueif l'a strainte.
Vante. . . .

'Quant avras, Oriour, de l'ague prise,
Reva toi an arriere, bien seis la vile :
Je remanrai Gerairt ke bien me priset.'
Vante. . . .

Or s'en vat Oriour teinte et marrie ;
Des euls s'an vat plorant, de cuer sospire,
Cant Gaie sa serour n'anmoinnet mie.
Vante. . . .

'Laise,' fait Oriour, 'com mar fui nee !
J'ai laxiet ma serour an la vallee.
L'anfes Gerairs l'anmoine an sa contree.'
Vante. . . .

L'anfes Gerairs et Gaie s'en sont torneit,
Lor droit chemin ont pris vers la citeit :
Tantost com il i vint l'ait espouseit.
Vante l'or et li raim crollent,
Ki s'entraimment soueif dorment.

---

[1] Je suis heureux d'offrir au lecteur une très délicate traduction rythmée de la vieille romance. Les assonances y sont finement rendues par des rimes à dessein atténuées. Je remercie Miss H. Darbishire, Lecturer at Somerville College, qui m'a gracieusement autorisé à en faire usage dans ce livre :

The Saturday at evening hour,
Two sisters, Gaie and Oriour,
Went hand in hand to bathe them at the river.
Blow wind, blow wind, and the branches sway :
Who love one another, sweet sleep they.

Childe Gerardin rode by that way,
Beside the stream saw Gaiëté,
Between his arms he took and sweetly kissed her.
Blow wind. . . .

Ce qui est admirable ici, c'est la réserve dans la vigueur ; c'est l'alliage subtil et invisible de l'art avec la passion ; c'est l'entière simplicité des traits, des détails et des mots, mais le tout ordonné et conduit par une main assurée ; c'est, autour du tableau le plus sobre et le plus net, cette tremblante vapeur d'émotion qui lui donne je ne sais quoi d'infini.

Observez la façon dont s'exprime le sentiment. Quel est le vrai thème ? La toute-puissance de l'amour. Comment nous est-elle montrée ?

Deux sœurs *germaines* (c.-à-d. sœurs de père et de mère) s'en vont se baigner et puiser de l'eau à la fontaine, *la main dans la main*. Elles sont de quelque noble famille mais où les mœurs ont la simplicité primitive de celle de Nausicaa. Elles s'aiment

'When thou'st ta'en water, Oriour,
Win back the way thou know'st of yore,
I bide with Gerardin that loves me dearly.'
Blow wind. . . .

Then wan and woe goes Oriour,
Eyes weeping and heart sighing sore,
For that no wise she bringeth home her sister.
Blow wind. . . .

'Alas,' quoth she, 'and woe betide,
I leave her by the riverside,
To his own land Childe Gerardin will bring her.'
Blow wind. . . .

The Childe and Gaie are gone away
Forthright toward the town rode they,
Where soon as they are come they wed together.
Blow wind, blow wind, and the branches sway :
Who love one another, sweet sleep they.

tendrement, et pour la plus jeune, Oriour, Gaïète est sœur et petite mère tout ensemble, amie et un peu protectrice. Elles sont tout l'une pour l'autre ; il semble que cette affection soit leur vie même, que rien au monde ne les puisse désunir.

Mais un jeune écuyer passe, il voit la sœur aînée, il la serre dans ses bras, et tout le reste s'écroule comme par enchantement. Le passé n'existe plus.

Se connaissaient-ils ? depuis quand ? est-ce l'amour à première vue que chantera Marlowe ? N'y avait-il eu jusque là, entre Gaïète et lui, que des échanges de regards ? Peut-être. Probablement même. Nous ne le saurons jamais au juste. Tout ce que nous savons, c'est la puissance terrible, foudroyante, irrésistible de la passion. Et cette passion pourtant ne nous est nullement décrite. Mais nous le savons mieux que par toute description ou toute analyse. Nous l'apprenons par la séparation immédiate des deux sœurs venues *la main dans la main.* Quels mots cruels en leur tranquille décision, que ceux de Gaïète à Oriour : ' Reva toi an arrière.' Gaïète n'a plus de sœur, plus de famille. Gérard seul existe maintenant.

Et pourtant comme elles s'aimaient les deux sœurs ! Comme Oriour aimait Gaïète ! Sa pâleur, ses soupirs, ses pleurs disent son cœur brisé. Mais elle n'a pas de protestation ni de colère. Elle a compris la force de l'amour.

Quant aux deux amants, ils sont sans hésitation, sans un remords de la douleur causée. Ils ont raison sans doute. Ils vont ' leur droit chemin.'

Et tout le temps, le doux refrain pensif rappelle l'idée dominante : le vent, le trouble des airs, qu'est-ce pour ceux qui s'aiment qu'une sorte de berceuse à leur sommeil, cœur contre cœur, où tout est oublié ?

Qu'elle est grande cette passion qui efface et anéantit autour de soi toute chose, tout ce qui n'est pas elle ! Qu'elle est cruelle aussi dans sa marche droite vers la seule consommation rêvée ! De quelle infinie mélancolie s'enveloppe l'ivresse infinie des amoureux !

Je n'ajoute rien à ces vers. J'en savoure lentement le charme devant vous, et, je l'espère, avec vous. Encore suis-je bien loin d'en avoir épuisé tout le suc. Ils sont riches, en leur sobriété, de toute la sensibilité humaine. Leur retenue n'est qu'une de ces digues qui accroissent le volume et la force des eaux en les comprimant. Le ruisseau qui aurait pu dégringoler avec fracas sur les rochers a étalé en lac la nappe de ses eaux, mais nous sentons de quels ravages décuples il serait capable si la digue venait à céder. Je ne sache rien de plus profondément mélancolique dans les effusions anglo-saxonnes, et je n'y vois rien, absolument rien, qui même de très loin approche de l'art parfait de cette

chanson. Quelle délicatesse de contours ! quel minimum de mots ! quelle absence de clameurs, de tumulte et d'exclamations !

Voyez dans ce menu chef-d'œuvre quelque chose de *suprême* déjà réalisé. Peut-être bien est-ce dans le lyrisme la première chose parfaite depuis les anciens, absolue, égale à eux, égale à n'importe quoi qui viendra dans la suite. La perfection n'a pas de degrés. Le mot *parfait* n'a pas de superlatif.

Or, *Gaïète et Oriour* fut écrit au douzième siècle, deux cents ans avant Chaucer, quatre cents ans peut-être avant *Sir Patrick Spens* et *Childe Saunders*. Ne le prenez pas mal si j'insiste sur cette longue priorité. Je viens ici accomplir une tâche qui exclut l'urbanité. Je viens en créancier dénué de générosité et de courtoisie, vous faire ressouvenir d'une dette très ancienne et très grande. Nul de vos critiques bien informés n'a songé d'ailleurs à en nier l'étendue. Mais il me semble (permettez-moi l'expression) qu'on en a plutôt admis la largeur que la profondeur. Celle-ci se mesure à la beauté dont notre vieille poésie fut capable et dont elle donna en Europe les premiers exemples, les premiers modèles.

Avec quelle abondance l'Angleterre surtout devait puiser dans cet ample trésor de récits, d'histoires, de légendes, de stances, d'images et de rythmes qui s'était accumulé chez nous ! Par quelles magnifiques œuvres aussi l'Angleterre devait justifier et glorifier

ses longs et innombrables emprunts ! Quelle originalité allait peu à peu se révéler dans son imitation ! Quelle puissante littérature allait sortir de ce noviciat séculaire pendant lequel elle butina parmi les mille et mille vers français offerts à tout venant, comme les fleurs d'un printemps aux abeilles de toutes les ruches ! Ne nous refusez pas la joie et l'orgueil de le rappeler maintenant que votre propre poésie est devenue une des richesses du monde. C'est sa splendeur même qui nous rend si fiers de considérer sa dette initiale envers la nôtre. Laissez-nous espérer que de votre côté la certitude de plus en plus affermie de vos triomphes poétiques vous rendra plus facile et plus large la gratitude,— que le temps ne reviendra plus des De Quincey et des Landor, lesquels vraiment font songer à ces enfants dont parle La Bruyère :

> 'drus et forts d'un bon lait qu'ils ont sucé, qui battent leur nourrice.'

## III

### AU GRAND SIÈCLE

En prenant aujourd'hui pour sujet la poésie française de l'époque classique c'est-à-dire du dix-septième siècle et, plus particulièrement, dans ma pensée celle du règne de Louis XIV, je ne me dissimule pas que je me suis préparé une difficulté. N'est-ce pas en effet la poésie de ce temps-là qui rebute surtout les lecteurs anglais, qui les laisse ou indifférents ou déconcertés ? Même ceux qui sont sensibles aux charmes naïfs de notre moyen-âge ou à l'éclat de notre Romantisme demandent volontiers grâce quand on leur propose d'admirer notre théâtre classique et prient poliment qu'on les excuse.

J'aurais certes eu plus beau jeu si j'avais pris pour thème d'autres époques ou d'autres poètes— par exemple ce François Villon dont l'œuvre mince est une chose unique au monde pour avoir su confronter, dans l'étroitesse de ses stances ciselées, les sentiments les plus ingénument ou impudemment personnels avec les émotions les plus largement

humaines,—le trivial et le délicat, le drôle et le pathétique, le goût des franches lippées et le frisson de la mort. Rien mieux que le petit volume qui renferme ses vers ne mène à méditer sur l'absolu de toute œuvre d'art véritable. On peut entasser tous les monuments imposants que les diverses littératures ont produits, et auprès desquels les vers de Villon sont comme une chaloupe, voire même comme une coque de noix, aux flancs d'un vaisseau de guerre,—il n'empêche que la disparition de son millier de rimes serait une perte irréparable, que rien d'autre n'en pourrait tenir lieu.

J'aurais également été plus assuré de votre sympathie si j'avais choisi de vous faire le tableau de notre seizième siècle, du temps de la Renaissance, époque d'une poésie inégale sans doute, mais vive, allègre, colorée, hardie, toute parée de fleurs blanches et roses comme un verger d'avril. Qui douterait des vertus poétiques de la langue et de la nation devant tel sonnet, telle odelette de du Bellay, de Ronsard surtout, dont il semble que les années n'aient fait qu'aviver la fraîcheur ? Et, en contraste avec la Pleïade anacréontique, j'aurais pu espérer vous convaincre de quelle force farouche notre vers est capable en vous parlant de notre grand poète huguenot—lequel ne fut pas, comme pour notre malheur se l'imaginèrent les étrangers, Salluste du Bartas —mais cet Agrippa d'Aubigné,

l'auteur des *Tragiques*, le seul chantre de la réforme religieuse qui fût vraiment à la hauteur de ce grand sujet avant votre Milton. Je vous aurais pu montrer en lui le glorificateur de vos propres martyrs, des victimes de Marie Tudor, car quel Anglais d'alors a su les célébrer d'une âme aussi fervente, dans une langue aussi robuste et métallique ? Et j'aurais encore trouvé dans ce sombre satirique des accents d'une onction qui n'a jamais été surpassée, comme quand il se félicite, vieilli, de sentir s'éteindre les passions humaines, les amours et les haines, dans son âme fougueuse, pour faire place aux seules pensées de piété et de résignation à la mort ; quand il bénit le calme hiver qui précède la mort :

Voici moins de plaisirs, mais voici moins de peines,
Le rossignol se tait, se taisent les Sereines,
Nous ne voyons cueillir ni les fruits ni les fleurs ;
L'espérance n'est plus bien souvent tromperesse,
L'hyver jouit de tout. Bienheureuse vieillesse,
La saison de l'usage, et non plus des labeurs !

Mais la mort n'est pas loin ; cette mort est suivie
D'un vivre sans mourir, fin d'une fausse vie :
Vie de notre vie et mort de notre mort.
Qui hait la seureté pour aimer le naufrage ?
Qui a jamais esté si friant de voyage
Que la longueur en soit plus douce que le port ?[1]

J'ai renoncé à l'avantage comme à la tentation de

[1] C'est un plaisir de trouver cette pièce citée dans la charmante et sympathique anthologie, *The Oxford Book of French Verse*, compilée par Mr. Lucas et publiée par la Clarendon Press.

m'arrêter sur de tels poètes. Car j'ai cru que si je me dérobais à l'étude du siècle de notre littérature le plus respecté chez nous, le plus contesté par vous, vous m'accuseriez justement d'avoir esquivé par peur l'essentiel de ma tâche. Et donc je m'apprête à saisir le taureau par les cornes.

Mon premier devoir en la circonstance a été de me rendre compte des raisons d'hostilité à notre siècle de Louis XIV qui ressortent de la lecture de vos critiques les plus autorisés. Or, grande est la diversité des reproches qui lui sont adressés—si grande que je devrai élaguer dans le taillis pour ne retenir que les principaux, ceux en lesquels j'ai cru reconnaître le plus de substance et de profondeur.

Mais d'abord il ne me coûte nullement de reconnaître que, comme Louis XIV lui-même, le Roi Soleil, notre poésie classique a été en partie responsable de son impopularité au dehors, par sa superbe, son arrogance, son ignorance des titres et même de l'existence d'autrui, ses empiètements sur le sol étranger. Quand il s'agissait pour les autres nationalités de défendre leurs droits littéraires non moins menacés que leurs droits politiques, rien de plus légitime que l'emploi de toutes armes. C'était l'état de guerre. Si cet état subsistait, je ne viendrais pas aujourd'hui vous demander la révision du procès. Mais le temps est loin où une France qui n'avait jamais ouï parler d'*Othello* vous sommait

d'applaudir *Britannicus*. C'est un pays plein d'enthousiastes de Shakespeare qui expose avec calme ses raisons persistantes d'aimer et d'honorer Racine, et qui dit sa surprise attristée de voir son culte souvent encore traité de superstition.

Dans plus d'un cas j'ai l'impression qu'une connaissance insuffisante de notre dix-septième siècle est la cause de ce malentendu. Je vais vous en donner un exemple. Je le tire d'un livre assez récent—il date de 1895—et qui est en partie excellent ; c'est l'un de l'utile et parfois remarquable collection publiée chez Bohn : *The Age of Dryden*. L'auteur, le regretté Richard Garnett, dont les habitués de la salle de lecture du British Museum se rappellent l'infaillible obligeance, était un lettré délicat, très averti des choses étrangères. L'étonnement n'en est que plus vif et pénible de lui voir émettre sur l'âge classique de notre littérature une série d'appréciations comme celles-ci :

'France developed a literature qualified to impress other nations no less by its defects than by its virtues, by its want of elevation as well as by its sprightliness and lucidity.'

le Cid.

On serait curieux de savoir à quels des grands auteurs français d'alors le critique impute ce manque d'élévation qu'il déplore ? Est-ce à Descartes, ou à Corneille, ou à Pascal ? Est-ce à Bossuet ou à Racine ? Serait-ce même à Molière élevant la

farce jusqu'au *Malade Imaginaire* et la comédie jusqu'au *Misanthrope* ? ou à La Fontaine faisant monter la fable jusqu'à *La Mort et le Mourant* et *Les Animaux malades de la Peste* ? J'avoue sincèrement, humblement, que je ne comprends pas. Rappellerons-nous à Mr. Garnett que le défaut de notre littérature à cette époque serait plutôt un excès de dignité continue, que son caractère dominant est justement l'élévation ; que d'ailleurs la vivacité (sprightliness) si elle s'y rencontre, ne lui donne pas encore sa marque, et qu'il faudra pour cela attendre le siècle suivant. Mais pourquoi le biographe de Dryden n'a-t-il pas simplement interrogé Dryden lui-même ? Dryden lui eût répliqué avec la plus grande franchise que ce qu'il reprochait à la littérature française, c'était son trop de pureté, de sérieux et de noblesse. Il lui aurait dit ceci :

'Look upon the Cinna and the Pompey, they are not so properly to be called plays as long discourses of reason of State, and Polyeucte in matters of religion is as solemn as the long stops upon our organs; . . . their actors speak by the hour-glass like our parsons. . . . I deny not but this may suit well enough with the French, for as we, who are a more sullen people, come to be diverted at our plays, so they, who are of an airy and gay temper, come thither to make themselves more serious.'

En somme, le grief de la Restauration contre notre littérature classique n'est pas que celle-ci manque

d'élévation, mais qu'elle en a trop et qu'elle n'est pas, en conséquence, assez divertissante. A cette date, ne l'oublions pas, c'étaient les Anglais qui criaient : Vive la bagatelle !

Mais laissons ces critiques vraiment insoutenables pour aller droit à des reproches plus mérités ou du moins plus spécieux. Il me semble que les résistances anglaises à nos écrivains classiques viennent surtout de deux causes :

1°) l'alexandrin qui fut le vers presque exclusivement employé par la plupart d'entre eux paraît d'une monotonie extrême.

2°) la tragédie qui forme une partie considérable de la poésie de ce temps, qui fut en somme sa gloire la plus haute, est verbeuse, pompeuse, sans action, sans variété, sans personnages vivants, insupportable pour un public habitué au drame élizabéthain.

Pour les deux raisons susdites, qui se combinent entre elles, toute cette poésie est d'une noblesse guindée et en somme ennuyeuse ; on arrive tant bien que mal à la respecter mais elle fait somnoler.

Je crois que je ne me méprends pas en tenant ces objections pour les plus sérieuses et les plus répandues,—et vous voudrez admettre que je les exprime sans atténuation. Je n'en suis, croyez-le bien, ni très stupéfait ni très scandalisé. Pendant plus de cinquante ans, nos propres écrivains, ceux de l'époque romantique, ont avec l'ardeur que met

chez nous chaque génération à contrecarrer et invectiver les précédentes, fait entendre avec tout aussi peu d'aménité leur manque de sympathie pour le même temps, pour les mêmes poètes. Boileau et Racine leur ont (combien de fois !) servi de têtes de Turcs. Mais les romantiques ont passé dans la gloire ; Racine et même Boileau ont gardé leurs honneurs. Jamais ils n'ont eu de plus délicats et pénétrants admirateurs qu'aujourd'hui. Il en faut conclure que, très probablement, ceux qui les condamnaient exagéraient leurs défauts et omettaient le meilleur de leurs vertus.

C'est l'alexandrin que je mettrai d'abord, si vous le voulez bien, sur la sellette des accusés. Il est bien entendu que du même coup je me refuse de parler des poètes d'alors qui ne firent de l'alexandrin qu'un emploi rare et intermittent. Je me refuse de parler de La Fontaine, ni plus ni moins. J'ai l'idée d'ailleurs que celui-ci se défendra tout seul, et puis il m'a paru que le 'bonhomme' avait, quoique réputé éminemment français, su se ménager dans votre pays d'assez belles sympathies littéraires. Je me contente de vous faire observer qu'il devrait toutefois entrer en ligne dans un jugement sur le siècle de Louis XIV dont il fut, et qu'alors on verrait dans le voisinage de ces vers alexandrins dont la continuité effraie, l'œuvre poétique qui de toutes

celles qui me sont connues, en Angleterre, en Allemagne ou ailleurs, dans les temps anciens ou modernes, a la versification la plus affranchie, la plus variée, la plus capricieuse, tant par la longueur toujours changeante des vers que par la disposition toujours libre des rimes. N'est-ce pas curieux ? N'est-ce pas aussi désespérant pour le pauvre critique qui tient son étiquette au dos mouillé de colle fraîche toute prête à placer sur une époque de la littérature ?

Mais revenons à l'alexandrin classique. Le reproche que lui font le plus souvent les Anglais est, certes, celui de monotonie. Le premier signalement motivé de ce défaut que je sache se trouve dans une note mise par Malone à son édition de Dryden (*Discourse on Epic Poetry*) :[1]

'A French hendecasyllable verse runs exactly like our ballad measure :

A cobbler there was and he lived in a stall,'

vers de onze syllabes en effet auquel Malone donne comme pendant cet alexandrin (lequel en a naturellement douze) :

La raison pour marcher n'a souvent qu'une voye.

[1] Entraîné par une méprise de Lowell (*My Study Windows*, p. 312, ed. Walter Scott), j'avais attribué à Dryden lui-même cette remarque qui était simplement de son commentateur. Heureusement la sagacité de M. le professeur Ker a redressé l'erreur. Je dois à la courtoisie du même éminent critique le citation de Mitford qui fait suite à celle de Malone.

L'intérêt de cette observation est renforcé du fait qu'elle fut combattue comme une erreur courante par W. Mitford, dans son *Inquiry into the Principles of Harmony in Language* (2nd edition, 1804, p. 287). Mitford s'exprime ainsi :

'It is this dactylian pronuntiation of French verse in English mouths that has led some English writers of the most learned and able, but little familiar with French speech, to imagine the French epic verse, often called Alexandrine, fundamentally the same with our four-footed verse of the triple cadence; as

A cobbler there was and he lived in a stall.

But there is no real analogy.'

D'ailleurs Mitford semble avoir été seul à protester. Le caractère représentatif du jugement de Malone apparaît mieux encore quand on le voit ratifié par Thomas Moore, lequel, après avoir en 1821 écouté attentivement une actrice de la Comédie française, M^lle^ Duchesnois, le reprend à son compte, et quand on trouve les deux passages de Malone et de Moore ensemble cités et approuvés par le critique américain Lowell dans *My Study Windows* (On Dryden). On peut en somme tenir cette remarque pour caractéristique de l'opinion anglaise dominante. Elle exprime une vérité partielle, et en entier l'impression que l'alexandrin classique produit sur une oreille anglaise.

Disons à l'éloge de Malone qu'il semble avoir été le premier à signaler le rythme moyen de notre alexandrin : ces quatre accents principaux qui lui communiquent en effet une marche souvent anapestique (non dactylique, comme dit à tort Mitford) —chose dont les Français eux-mêmes n'avaient aucun soupçon. Pour les Français, poètes et métriciens, ce vers n'était qu'une ligne de douze syllabes coupée en deux parties égales, et l'accent rythmique n'y était pas plus soupçonné que ne l'était alors l'accent tonique dans nos mots. Or, il est très véritable que ces accents y sont et qu'ils en constituent le rythme fondamental. Cette loi qui ne devait pas être reconnue chez nous avant le milieu du dix-neuvième siècle — c'est, je crois, Quicherat, qui le premier l'a proclamée en France,— nous en devons donc la découverte à des étrangers, Malone en tête, et sans doute il y a là de quoi surprendre, et, scientifiquement parlant, nous humilier. Mais s'il s'agit, au lieu de théorie, de pratique, il en va tout autrement. Le seul fait qui subsiste en pratique, c'est que les poètes de France n'ont eu ni cure ni connaissance de cette loi en aucun temps, qu'ils ne se sont jamais réglés consciemment sur elle. Et si l'on examine pour quelles raisons la découverte en devait être d'origine étrangère, on a l'explication de ce qui a fait accuser notre alexandrin de monotonie à l'étranger.

C'est en effet lorsque notre alexandrin est prononcé par des étrangers, surtout par des étrangers de langue germanique, qu'il prend nettement et distinctement ce caractère accentuel que nous ne lui attribuons pas. Non que les étrangers l'inventent, mais parce qu'ils le soulignent et l'exagèrent. J'irai plus loin ; je dirai que, même à la simple audition de ce vers débité par un Français, l'Anglais—par une réaction naturelle de son oreille habituée aux accents—entend les nôtres grossis et qu'il ramène d'instinct la marche de l'alexandrin à celle de ce vers que Malone appelle 'ballad-metre,' que d'autres appellent anapestique. Cette différence est tout ici, car tout vers de toute langue est par définition régularité, et, pour que cette régularité devienne excessive, se change en monotonie, il suffit du plus léger poids additionnel. Il suffit que le vers soit trop scandé, le vôtre ou le nôtre, peu importe, et il est bientôt insupportable.

C'est chose significative que dès le moyen âge, dans le milieu anglais, les vers en langue française ou anglo-normande qui se sont écrits, ont tendu de bonne heure à régulariser et balancer leurs accents. Comme ce n'est pas l'alexandrin qui était alors en usage mais le vers de huit ou de dix syllabes, c'est vers un mouvement iambique qu'on les a vus alors s'acheminer. Ils ont insensiblement changé de nature. On le sent très bien dans Gower :

Le mois de maij sest en yvern mué,
Lurtie truis si je la Rose quière,
Vous estes franche et jeo sui fort lié.[1]

On peut de même imaginer l'allure que prenait en entrant dans la ballade de Chaucer (*Fortune*) notre décasyllabe encadré de vers héroïques au rythme nettement iambique :

Jay tout perdu, mon temps et mon labour.

Pour l'alexandrin la conséquence a été très grave. Les Français qui ne lui reconnaissaient que deux temps forts à place régulière, l'une à l'hémistiche et l'autre à la fin de la ligne—deux retours réguliers en tout sur douze syllabes, ce qui est très peu—pouvaient sans surcharge lui imposer une césure franche et lui défendre l'enjambement. Mais qu'à cela s'ajoute un mouvement accentuel trop marqué et trop régularisé à l'intérieur de l'hémistiche, alors c'est la monotonie pure. On comprend le sarcasme de Byron défendant le Tasse contre les rigueurs de Boileau :

Boileau, whose rash envy could allow
No strain which shamed his country's creaking lyre,
That whetstone of the teeth,—monotony in wire ![2]

---

[1] The month of May has changed into winter ;
I find the nettle where I look for the rose ;
You are free but I am hard bound.

[2] *Childe Harold*, Canto iv. St. 38.

Pourquoi 'creaking lyre' et pourquoi 'in wire,' je n'ai jamais bien pu me l'expliquer, mais certes, étant donné l'alexandrin prononcé à l'anglaise, l'accusation de monotonie est fondée.

On excuse de même les vivacités de Landor qui raille nos poètes pour leur coutume :

'to split their heroic verses down the back like broiled mackerel';

qui dit à Delille :

'your heroic line rises and falls at a certain pitch, like the handle of a pump'

ou encore :

'I would not creep into the secrets of your versification . . . a machine which must be regularly wound up at every six syllables, and the construction of which is less artificial than that of a cuckoo-clock. The greater part of the heroic verses in your language may be read with more facility as anapestic than as iambic.'

On ne peut s'empêcher de sourire en voyant ces graves termes de métrique, parfaitement neutres en soi, employés par Landor avec idée d'éloge ou de blâme—*iambique* étant dans sa bouche un compliment et *anapestique* une injure. Mais son attaque à lui aussi est très justifiée par la manière dont il devait lire ou entendre nos alexandrins.

Au risque d'être un peu long, je voudrais par l'examen de quelques alexandrins de notre dix-

septième siècle, montrer comment, bien que soumis à la loi générale des quatre accents dominants (et où est le mal ?), ils offrent pour la diction tout autant de variété que votre beau vers héroïque lui-même. Je prends à dessein des vers de qualité moyenne, sans rien de saillant, bons sans être parmi les meilleurs. Je les emprunte à la 'lyre grinçante' de Boileau, lequel n'est pas au pinacle de notre versification,—c'est dans cette épître à Racine où il réconforte son ami dont la *Phèdre* a échoué, en lui rappelant les calomnies dont souffrait Molière lui-même de son vivant :

Le commandeur voulait la scène plus exacte ;
Le vicomte indigné sortait au second acte ;
L'un, défenseur zélé des bigots mis en jeu,
Pour prix de ses bons mots le condamnait au feu ;
L'autre, fougueux marquis, lui déclarant la guerre,
Voulait venger la cour immolée au parterre.

Bien que, comme je l'ai dit, ni le poète français ni ses lecteurs ne s'en soient rendu compte, ou peut ici reconnaître dans chaque vers le battement à quatre mesures. J'ai noté d'une croix (+) ces accents aux endroits qui les comportent, mais du même coup je vous prie d'observer que le résultat est une variété dans la disposition qui laisse bien loin celle de votre vers soit iambique soit anapestique. En

somme il n'y a pas deux vers qui reproduisent en entier le même dessin.

J'examine de plus près, et je m'aperçois qu'entre les syllabes non marquées, comme portant l'accent rythmique, il subsiste des différences extrêmes, les unes étant fortes et les autres faibles. J'ai marqué les fortes d'un trait (—). Dans les syllabes qui restent j'aurais encore à noter les différences entre les faibles comme *ex* (dans *exacte*) et les semi-muettes comme l'*e* finale de *scène*. Mais je ne poursuis pas.

Cette détestable césure elle-même est-elle aussi rigide qu'on l'affirme ? Sur ces six vers il n'en est que trois où elle soit fortement marquée à l'hemistiche (les 2e, 4e, et 5e). Elle est légère aux 1e, 3e, et 6e.

Au total il est permis de se demander s'il n'y a pas une bien plus stricte régularité dans le vers héroïque anglais. A coup sûr ce vers est bâti sur un plan de rythme plus exigeant, puisqu'il est en principe composé de cinq iambes, c'est-à-dire de cinq battements réguliers sur dix syllabes. S'il lui arrive de relâcher certaines lois auxquelles notre alexandrin classique obéit, comme la césure, c'est justement parce que son rythme est si marqué. A tout prendre il est constitutionnellement plus chantant et du même coup plus monotone.[1] Est-ce un crime ?

[1] C'est à une conclusion semblable qu'arrive Mr. Henry Van Dyke, poète et critique, dans un article récent de *Scribner's Magazine* (June 1911) sur Auguste Angellier. L'insensibilité anglaise à nos vers vient selon lui, non de la monotonie, mais de

Nullement, mais il en résulte qu'il n'a pu se maintenir au théâtre sans se transformer, sans jeter pardessus bord la rime, c'est-à-dire sans noyer sa finale, sans multiplier enjambements et diverses licences.

L'alexandrin si intolérablement identique à lui-même, dont se plaignent les oreilles anglaises, ne serait-il pas en résumé un peu une création de ces oreilles :

> 'both what they half create
> And half perceive . . .'

Sans doute cet alexandrin classique a pu être taxé de monotonie par des Français eux-mêmes, des Français d'une autre époque plus curieuse de variété. Mais c'est là affaire de mode littéraire, si j'ose dire. Le 'couplet' de Pope a connu chez vous pareilles vicissitudes. Ce sont différends qui se produisent à l'intérieur d'une littérature. La valeur essentielle de votre vers héroïque n'en est pas atteinte, non plus que celle de notre alexandrin.

En conclusion, il faut que l'Anglais qui lit des vers

la légèreté extrême de leur rythme : 'There is one difficulty which the English reader always feels in French verse. I mean the absence of that clearly marked rhythmic stress which is the dominant factor in English metre. French verse moves with a lighter accent, a more even flow. As we hear it well read or sung, it seems delightfully fluent ; as we hear it declaimed in the theatre, it has a sonorous march. But our ears, accustomed to a stronger cadence, often miss the swinging rhythm, the marked pulsation of the music.' Je crois que Mr. Van Dyke est plus près de la vérité que son compatriote Lowell ; il va plus au centre du conflit. Mais entre ces objections si divergentes notre vers a bel espace pour échapper indemne.

français—tout comme le Français qui lit des vers anglais—se fasse une âme humble en même temps qu'une voix assouplie ; il doit :

> 'still suspect . . . himself in lowliness of heart.'

Le Français a besoin de renforcer son accent, vous avez besoin de refréner et de calmer le vôtre. Peut-être des deux tâches celle qui vous incombe est-elle la plus malaisée. L'accent est comme le tatouage, pénible (dit-on) à acquérir, mais bien des fois plus difficile à faire disparaître.

J'ai peur d'avoir été très long et très aride. J'ai conscience aussi d'avoir fait de l'alexandrin un examen purement négatif qui n'est pas pour soulever en sa faveur un grand enthousiasme. Peut-être eut-il mieux valu pour mon objet vous relire simplement telle exclamation admirative qu'il a suscitée chez un poète comme Swinburne ou chez un critique comme Mr. George Saintsbury. En vérité, ce vers a une beauté suprême, quoique distincte de celle de votre vers héroïque ; si vous lui demandez juste la même jouissance qu'à celui-ci, vous serez déçus. Mais en revanche il peut vous en procurer que le vers héroïque ne donne pas. Et c'est dans cette impossibilité de remplacer l'un par l'autre qu'est la raison d'être de l'un et de l'autre. Supposez le même vers partout, et c'en est fait du plaisir de voyager. Il est bien entendu que notre pays, notre

*home*, notre vers natal, nous resteront toujours les plus chers, mais il est délicieux (qui le sait le mieux qu'un Anglais ?) de faire une excursion de vacances au dehors, de contempler des paysages inaccoutumés.

De cette différence des qualités, un homme intelligent comme Dryden avait bien mieux le sentiment que beaucoup de ceux qui vinrent après lui. Même quand il attaque, quand il est visiblement partial, il équilibre encore son jugement. Veut-il établir la supériorité du vers anglais sur le nôtre, il déclare le nôtre plus souple et moins dense, plus agile et moins fort :

'The French heroic verse runs with more activity than strength. Their language is not strung with sinews like our English; it has the nimbleness of a greyhound, but not the bulk and body of a mastiff. Our men and our verses overbear them by their weight, and *pondere, non numero* is the British motto. The French have set up purity for the standard of their language, and a masculine vigour is that of ours. Like their tongue is the genius of their poets—light and trifling in comparison of the English.' [1]

Laissons de côté la conclusion arrogante et provoquée par les besoins de la polémique. La partialité de Dryden n'éteint pas en lui la clairvoyance ni même toute équité. Nous consentirions sans honte a être des lévriers (greyhounds) les Anglais étant des dogues (mastiffs). Il y a ceci de juste dans sa re-

[1] *Discourse on Epic Poetry.*

marque que notre langue moins monosyllabique exige plus de syllabes que l'anglaise pour un sens égal. Les syllabes accentuées et les accents métriques sont en effet plus espacés dans nos vers ; les syllabes sans accent, ou atones, y sont plus nombreuses. C'est un vers de douze syllabes qui a fini par dominer chez nous, comme chez vous un vers de dix, et cette proportion est caractéristique. Il est vrai que la numération a dans ce cas quelque chose de superficiel et de trompeur et que pour juger la densité relative des vers il serait indispensable d'examiner combien de temps il faut pour énoncer chacun. Mais ce qui est intéressant chez Dryden, c'est l'idée que de conformations différentes naissent des qualités différentes.

Sont-ce bien les qualités que Dryden a dites ? Le parallèle qu'il établit est-il exact et ses images sont-elles justes ? J'en suis beaucoup moins sûr. Je commencerais, s'il était de moi, par restituer à votre vers une supériorité dont il le prive. Je le crois plus souple que le nôtre, à la fois plus maigre et plus nerveux. Au nôtre j'attribuerais en revanche plus d'ampleur et de majesté—non sans admettre que la rançon de ce mérite est dans certains cas un peu d'empâtement, un peu trop de chair. Quant à la différence des allures, ce n'est pas par l'image des deux chiens que je la fixerais, et pardonnez-moi si le besoin de rendre ma pensée me fait donner à notre vers un nom d'oiseau et au vôtre un nom de

reptile. Vous savez que Shelley chantant la lutte de l'aigle et du serpent dans *Laon and Cythna* a fait de celui-ci le symbole du bien et de l'amour. Or avec ses cinq vertèbres qui se déroulent ou s'enroulent à volonté, le vers héroïque anglais, glissant, presque fluide, me rappelle les ondulations de la couleuvre— ses articulations étant justement assez nombreuses et rapprochées pour effacer leur trace, si bien que le corps entier paraît un seul jet de force souple. L'alexandrin classique avec sa coupe médiane me fait plutôt penser, lui, à quelque grand oiseau planant, le corps faisant césure entre les deux ailes. Le vers anglais saisit la pensée dans ses replis, souvent avec une force de prise incomparable. Le vers français s'ouvre, s'étale, s'épanouit au-dessus d'elle. L'air de majesté et de grandeur est ce qui domine en lui. Les exemples en abondent chez Corneille. Nulle part ailleurs le Français en l'oreille de qui sonnent les beaux vers cornéliens ne peut retrouver tout-à-fait l'équivalent de leur ampleur, de la magnificence inhérente à leur rythme, de ce je ne sais quel élargissement de l'être qu'ils provoquent par la mystérieuse suggestion de leurs deux grandes ailes étendues. Que cette vertu puisse devenir un défaut, qu'elle mène parfois à l'emphase, ce n'est guère douteux. Mais il est un moment incomparable où le maximum d'ampleur semble atteint. Je n'en donnerai qu'un exemple : Pompée vient d'être assassiné sur le rivage d'Égypte. Un serviteur fidèle

brûle son corps, recueille les cendres dans une urne et les remet à Cornélie, veuve du héros. Une scène nous montre Cornélie tenant dans sa main l'urne funéraire et lui adressant ces mots :

> Éternel entretien de haine et de pitié,
> Restes du grand Pompée, écoutez sa moitié.

Hormis la prosopopée ici toute naturelle, nulle image, rien dans le style qui se distingue de la prose, mais un extraordinaire soulèvement de ces mots simples par un rythme vaste qui, mieux que les mots, suggère l'immensité du changement qui s'est fait dans l'univers, l'importance démesurée de celui qui n'est plus maintenant que quelques cendres grises enfermées dans l'urne. Tout ce qu'évoque d'énorme la puissance romaine, tout le prestige de cette antiquité que nous subissons encore, dont s'enivrait la Renaissance, qui fut peut-être plus fort sur Corneille que sur personne, tient, semble-t-il, dans l'envergure de ces deux vers.

Rien de plus facile que de rendre leur sens, tout leur sens, en vers héroïques anglais, mais y pourrait-on conserver toute leur ampleur ?

> Eternal nourishment of ruth and hate,
> Great Pompey's ashes, hear his mournful mate.

La traduction est de moi ; je suis sans illusion sur sa beauté et sais qu'elle ne peut servir comme argument. Mais il y a quelque chose qui est inhérent à la nature du vers héroïque anglais et qui ne peut

être autre. Les intervalles moindres entre les accents rythmiques saccadent davantage le mouvement. Les vagues rythmiques sont dans l'anglais dans la proportion d'un demi contre un tiers, plus nombreuses dans un espace plus restreint ; les entrelames plus larges du vers français éveillent mieux le sens de l'immensité—immensité de perte, de douleur, et de gloire.

Par cette vertu, notre alexandrin est capable de lyrisme, et souvent s'y élève d'emblée. Mais il n'en est pas prisonnier. Il est susceptible aussi d'abaisser son vol, de raser le sol de près. Il peut se rapprocher de la voix naturelle de la conversation, soit élégante, soit même familière. De son élégance on pourrait trouver dans Racine maint exemple—on pourrait citer en exemple tout Racine. Mais je vais droit à l'autre extrême et vous le montre, sans relâcher ses lois, tranquillement soulignant dans le *Misanthrope* les inflexions de voix d'un Alceste qui retient avec peine son mépris du sonnet métaphorique d'Oronte :

Ce style figuré, dont on fait vanité,
Sort du bon caractère et de la vérité ;
Ce n'est que jeux de mots, qu'affectation pure,
Et ce n'est point ainsi que parle la nature.
Le méchant goût du siècle en cela me fait peur ;
Nos pères, tout grossiers, l'avaient beaucoup meilleur ;
Et je prise bien moins tout ce que l'on admire
Qu'une vieille chanson que je m'en vais vous dire.

Si le roi m'avait donné
Paris, sa grand' ville,
Et qu'il me fallût quitter
L'amour de ma mie,
Je dirois au roi Henri :
Reprenez votre Paris ;
J'aime mieux ma mie, ô gué !
J'aime mieux ma mie.

La rime n'est pas riche, et le style en est vieux :
Mais ne voyez-vous pas que cela vaut bien mieux
Que ces colifichets dont le bon sens murmure,
Et que la passion parle là toute pure ?

Véritablement, ayant des vers aussi simples et aussi francs, d'un ton si juste, ne pouvons-nous pas nous consoler de ce que la nature de notre langue nous a refusé le vers sans rime, le vers blanc ? Connaissez-vous beaucoup de vers blancs qui, restant des vers, aient à ce point l'accent naturel du langage parlé ?

Si vous admettez que l'alexandrin classique soit pour nous un instrument de musique variée, ayant toutes les notes de la gamme,—et conséquemment qu'il puisse le devenir pour vous-mêmes par l'étude et l'exercice, beaucoup aura déjà été gagné. Mais il reste que la poésie à laquelle il donne sa forme, du moins la tragédie du dix-septième siècle, demeure encore par son fond et sa structure générale exposée au reproche d'être insuffisamment vraie, vivante et animée, d'être en un mot ennuyeuse. Ici, étant

donné le point de vue où vous vous placez à l'ordinaire et presque inévitablement, il m'est bien plus difficile d'espérer vous convaincre que vous avez tort. Il y a quelqu'un de très grand qui vient se mettre en travers de tous mes arguments, et qui, par le seul fait de son existence, bouleverse et renverse les tentatives d'apologie.

Votre indifférence à notre théâtre classique, c'est la faute à Shakespeare. Ayant à la tête de votre poésie, et comme roi de votre théâtre, celui qui est la variété même, le plus grand metteur en scène de tableaux vivants, le plus riche évocateur de personnages divers, le créateur de Roméo, de Hamlet, de Shylock, de Falstaff, celui qui a su dans le même drame assembler de façon plausible les contraires, Perdita et Autolycus, Miranda et Caliban ; celui qui sans gêne aucune passe dans la même pièce du vers blanc au vers rimé, de la prose à la chanson ; celui dont le ton, selon la circonstance et selon l'homme, se fait comique ou tragique, descend au calembour ou s'élève au lyrisme, reproduit avec complaisance les cocasseries d'un clown ou les mièvreries d'un sonnettiste, dans ces extrêmes conservant un don merveilleux de langage concret et figuré ;—ayant son théâtre pour idéal, vous ne pouvez sentir beaucoup d'attrait pour une forme dramatique compassée, où seuls apparaissent dans un lieu abstrait quelques rares personnages, tous parlant au lieu d'agir, tous

de noble tenue, capables des plus noirs crimes peut-être mais non d'un manquement aux bienséances ou à la grammaire, dont le parler reste toujours pompeux ou élégant, qui demeurent bons avocats de leurs passions au moment même où celles-ci les absorbent et les entraînent, d'ailleurs employant le langage de l'éloquence abstraite plutôt que de la poésie colorée. Tout ce théâtre vous paraît donc factice et inanimé. Selon votre humeur individuelle vous ressentez devant lui un ennui respectueux ou un ennui qui bâille sans couvrir sa bouche. Il est pour vous verbal, oratoire, non vivant, car depuis Shakespeare vous avez tenu que l'essentiel de la scène était l'action, qu'une certaine agitation changeante y était indispensable et que le mouvement devait y être visible pour les yeux. Vos sens accoutumés à trouver au spectacle une satisfaction égale à celle de votre esprit se plaignent en assistant à *Bajazet* ou à *Horace* d'être mis à la diète. Et l'oreille qui seule y pourrait trouver pâture n'a même qu'un aliment qui, comme nous l'avons vu, lui paraît fade et monotone.

C'est la faute à Shakespeare, dis-je. Je ne crois pas, mais pas du tout, que ce soit différence inévitable de race ni de climat. D'abord je ne crois guère à votre race, ni à la nôtre du reste, en tant qu'unité. D'ailleurs les Anglo-saxons, si c'est eux que l'on vise, me paraissent avoir été les plus patientes

gens du monde à écouter sans se lasser des litanies chantées toutes sur un seul ton. Je suis bien plus enclin à considérer l'accident historique. La divergence des théâtres anglais et français qui avaient été identiques au moyen âge tient peut-être uniquement à ce règlement de police qui, pour éviter de trop graves désordres, fit interdire chez nous les représentations populaires des Mystères en 1548. Quand notre théâtre de la Renaissance se façonna, ce fut à neuf et à part, pour un public restreint d'humanistes parmi lesquels il y avait quelques pédants, et le peuple n'eut plus pour lui que la farce. Ce qui avait été confondu à l'origine dans les deux pays se scinda pour longtemps chez nous avec le résultat que vous savez. La cour, les lettrés, les hommes nourris d'études grecques et latines, en aspirèrent à eux les éléments les plus nobles, et le populaire prit le reste. Je ne crois pas qu'il y ait jamais eu beaucoup de gens du peuple pour acclamer ni comprendre *Cinna* ou *Mithridate*.

Dans le même temps votre théâtre national poursuivait sa carrière sans morcellement des spectateurs. Le problème était donc pour les écrivains de trouver une genre de représentation qui fût capable d'intéresser tout le monde à la fois, l'élite et le vulgaire. Le résultat, vous le savez, fut pendant de longues années détestable. Avant Shakespeare on ne trouve que quelques scènes de génie (je pense à Marlowe,

à son *Faust* et à son *Édouard II*) perdues, noyées, dans des compositions amorphes, incohérentes, mélange d'étrange déclamation et d'étonnante grossièreté,—théâtre populaire qui provoquait la colère ou la risée des Anglais les plus intelligents, témoin Sir Philip Sidney dont il serait difficile de nier qu'il fût à la fois un vrai poète et un Anglais très représentatif. En somme, la probabilité était que ce théâtre mènerait une vie intense, mais basse, non littéraire. C'était une gageure de prétendre organiser tant d'éléments disparates, de viser à contenter tout le monde et son père. Il est à peu près certain que la partie eût été perdue—car il n'y avait plus comme au moyen age cette ardente et candide unanimité religieuse qui devant les Mystères accordait les esprits,—si Shakespeare ne s'était trouvé là. Lui seul était capable de ce tour de force, voisin du miracle. Et vous savez que si le théâtre de la Renaissance lui a survécu, ce fut sans jamais produire dans la suite un chef-d'œuvre absolu, complet et authentique, s'imposant à l'admiration universelle. Les très belles parties d'œuvres qui ont paru encore furent le reliquat du drame Shakespearien et comme son existence posthume.

Il n'est donc pas sans intérêt pour un Anglais de se demander ce qu'il fût advenu de son théâtre si l'accident-Shakespeare ne s'était pas produit, si Shakespeare n'avait pas inoculé au public britannique la durable croyance que drame Shake-

spearien était synonyme d'œuvre véritablement dramatique, en un mot que théâtre et Shakespeare ne faisaient qu'un.

A quoi bon ces conjectures, me dites-vous ? Pourquoi chercher ce qui aurait eu lieu si Shakespeare n'avait pas existé, puisqu'il a existé et qu'il a écrit *Henri IV* et *Othello* ? Autant s'inquiéter de ce qu'aurait été l'histoire de l'Europe sans Napoléon. Tout de même la question n'aura pas été tout à fait vaine si vous êtes amenés à douter que vous soyez fondamentalement et par nature incapables de vous plaire à d'autres pièces que celles de Shakespeare, qu'il n'y ait en vous aucune trace de ces aspirations que sentait Sir Philip Sidney et qui, satisfaites, eussent conduit à la formation en Angleterre d'un théâtre modelé sur celui des anciens, fréquenté par une aristocratie, et, en somme, frère de notre théâtre classique. Le résultat sera de vous faire paraître celui-ci moins inexplicable et de vous empêcher d'y voir le produit d'un caprice ou d'une perversion du goût devant quoi le mieux qu'on puisse faire est d'éprouver quelque compassion.

Notre malentendu, encore une fois, c'est la faute à Shakespeare. Il vous a promenés parmi la multitude humaine et le salon vous glace avec ses hôtes rares et corrects. Il vous a donné l'ivresse de la forêt et de la mer, et vous ne pouvez plus trouver contentement au bord d'un étang ou dans les avenues d'un parc.

Mais cependant, pourquoi en serait-il ainsi ? Les banales images dont je viens de me servir m'imposent ce pourquoi. Elles me fournissent ma réplique. Elles limitent Shakespeare lui-même. Shakespeare est très grand ; il est tout ce que vous voudrez, sauf son contraire. Il n'est ni le salon, ni l'étang paisible dont l'œil embrasse tous les bords, ni le parc à la française. Si le plus vaste fait souvent tort dans nos imaginations à ce qui l'est moins, il peut aussi (car les aspirations de notre nature sont infiniment changeantes) en susciter par moments le regret et comme la nostalgie. L'esprit le plus aventureux, le plus amoureux de lointains horizons et de larges espaces, peut (par simple amour du contraste) prendre un plaisir extrême à ce qui est défini, borné, visiblement humanisé ; il peut jouir d'un paysage où se révèle avec force la prédominance de l'art sur la nature.

L'image du Parc de Versailles comparé à une forêt en liberté a tant servi qu'on rougit de la reprendre encore. Pourtant, comme elle s'offre irrésistiblement ici, puisque l'œuvre de Racine émane de la même conception que les jardins dessinés par Lenôtre, et puisque les deux ont été longtemps enveloppées de la même censure, du même dédain, par les visiteurs d'Angleterre ! Vous rappelez-vous avec quelle moquerie le jeune Thomas Gray, voyageant avec Horace Walpole, parle dans une de ses lettres

de ce Versailles que les Français tenaient pour leur merveille ! Sa missive est comme encadrée de jolis sarcasmes. Le château provoque sa verve railleuse :

'What a huge heap of littleness !'

plus encore le goût général qui règne dans le parc ; tout y a trop, dit-il, la marque de l'art :

'All is forced, all is constrained about you ; statues and vases sowed everywhere without distinction ; sugar loaves and mince-pies of yew ; scrawl-work of box, and little squirting *jets d'eau*, besides a great sameness in the walks, cannot help striking one at first sight, not to mention the silliest of labyrinths, and all Æsop's fables in water.'

Voilà un juge peu bienveillant, n'est-ce pas ? Et voilà un parc bien ridicule ! Pourtant il y a au cœur de la même lettre la contradiction, et aussi la réfutation, de ces railleries. Gray est arrivé sur la terrasse et, comme il est sincère, il note ainsi ses impressions—j'abrège :

'Here the case is indeed altered ; *nothing can be vaster and more magnificent* than the back front ; before [the Castle] a very spacious terrace spreads itself, adorned with two large basins ; these are bordered and lined (as most of the others) with white marble, with handsome statues of bronze reclined on their edges. From hence you descend a huge flight of steps into a semicircle formed by woods, that are cut all around into niches, which are filled with beautiful copies of all famous antique statues in white marble.'

Suit la description du bassin de Latone, de la grande allée qui mène au bassin d'Apollon, le plus grand de tous, avec le dieu qui se dresse sur son char, sortant des eaux ; au delà le grand canal, pièce d'eau prodigieusement longue qui termine le parc. Puis Gray conclut :

'All this you have at one *coup d'œil* in entering the garden, *which is truly great*. . . .'

'Rien ne peut être plus vaste et plus magnifique. . . . C'est véritablement grand.' Voilà la réponse de Gray à Gray lui-même. Et c'est tout. Il n'en est pas besoin d'autre. Quelque chose de magnifique, de vraiment grand, a été produit, et tout a été subordonné à cet effet. Des multitudes de choses ont pour cela été élaguées, réprimées, sacrifiées—fleurs alignées au cordeau, branches taillées selon l'équerre, que sais-je ! Mais il reste que pour l'œil placé à un certain endroit il se produit une combinaison de lignes, de verdures, de blancheurs de marbre, de reflets d'eau dans un cadre de bois lointains, qui est une chose unique au monde et une jouissance qu'aucune autre ne remplace. Je pourrais ajouter, ce que Gray n'a pas dit, que la ligne de la grande allée et du canal a été orientée de manière à ce que le soleil couchant descende au bout dans sa gloire. L'art, l'artifice même, tout est justifié, pour qui contemple, par la majesté du spectacle.

Or cet arrangement volontaire, arbitraire, de toutes choses, en vue d'une perspective ; ce culte de la ligne, de l'équerre et du compas afin de réaliser un grand effet, c'est une tragédie française classique, c'est une tragédie de Racine. Et, après tout, il n'y a pas lieu de faire fi de cette magnificence-là, même quand on a parcouru la forêt Shakespearienne. Tout ce qui n'est pas indispensable à la spéciale vision que le poète veut nous donner, tout ce qui pourrait y nuire, toutes les branchettes folles qui masqueraient (si peu que ce fût) le point de vue, tout cela a été par lui éliminé. C'est une conspiration de tous les objets visibles, de tous les sons perceptibles, pour induire à la solennité le spectateur. Et sans doute le séjour continu en ce point central pourrait devenir fastidieux ; notre nature n'est pas faite pour la majesté sans détente. Mais qui donc fut jamais prié de passer là sa vie entière ? Le grand Roi, vous le savez, avait d'autres heures pour s'égayer aux farces de Molière.

Si vous abordez dans cet esprit une tragédie classique choisie parmi les belles, vous ne risquez pas d'éprouver de désillusion, car vous la sentirez selon sa nature et la verrez dans son atmosphère. Je n'hésite pas à dire que le fait même d'avoir préalablement couru à travers Shakespeare peut faire de cette entrée dans une tragédie grave comme *Britannicus*, ou aussi dans une comédie noble et

apaisée comme le *Misanthrope*, une jouissance plus intense et mieux savourée. Shakespeare fatigue dans la mesure où il stimule. Le chemin de ses pièces est enchevêtré de cent étrangetés où le pied trébuche. Il laisse à deviner le caractère de ses personnages et le sens de ses drames. Il est tout semé d'énigmes, d'obscurités, voire d'incohérences, qui ne tiennent pas toujours à l'imperfection du texte. Il exténue et divise en partis irréconciliables ses cent commentateurs. Il fait un Hamlet et le monde en voit des douzaines, et nul ne saura jamais au juste quel fut le sien. On sort de ses drames secoué, rompu, autant qu'émerveillé, et l'on n'est pas toujours sûr d'avoir bien compris.

Aussi est-ce, par contraste, un vrai délice de pouvoir écouter des paroles soignées, mesurées, sans confusion, auxquelles on sait un gré infini d'être d'une immédiate clarté. Il est doux parfois de n'avoir l'esprit surmené ni par la subtilité ni par l'exubérance. On éprouve de la reconnaissance pour des poètes qui offrent des idées si bien élaborées que l'assimilation s'en fait sans peine aucune. Tout le travail a été fait par eux d'avance. Ils ont nivelé le sol et ôté le moindre obstacle. On jouit de les comprendre tout de suite et tout entiers. Et si vous me ripostez que c'est là justement votre plus grand grief contre eux, qu'il vous faut du mystère, de l'ombre, de la subtilité, de l'énigme (comme à

vos lointains ancêtres Anglo-saxons), que trop de clarté vous est insupportable, trop de facilité ennuyeux,—je refuserai de vous en croire tout-à-fait. Je ne connais pas d'être humain qui par amour pour la brume se refuse à jouir du soleil, et à qui le goût du nuage enlève celui de l'azur uni. Il ne s'agit pas en effet de sacrifier les jours orageux aux jours clairs mais de saisir dans leur alternance la beauté des uns et des autres. Aussi n'admettrai-je pas volontiers cette limitation de vous par vous-mêmes qui n'irait à rien moins qu'à vous refuser la moitié des joies de la création. D'ailleurs, il n'y a pas que des Français qui soient capables de cette volupté spéciale, née de la clarté logique et de la belle ordonnance. Certains l'ont connue qui n'étaient pas de France, un entre autres qui admirait Shakespeare et qui s'appelait Goethe, une autre qui était du comté natal de Shakespeare et qui avait nom George Eliot.

Ainsi envisagé, sa nature propre reconnue et admise, notre théâtre du dix-septième siècle aura chance de procurer des heures d'un charme particulier. Et du même coup tomberont certaines objections secondaires qui lui sont faites. Le lecteur anglais est en général peu disposé à appeler poétique le style de ces tragédies qui a pour lui les caractères de l'éloquence, non ceux de l'imagination. Les images y sont rares en effet, et d'ordinaire retenues,

effacées, sans éclat. Habitué qu'il est à la splendeur de style élizabéthain où les figures, les comparaisons, les métaphores marchent presque sur les talons les unes des autres, 'galling one another's kibe,' il est irrésistiblement amené à faire de poétique le synonyme de métaphorique. Il lui faut le pittoresque du mot qui peint ou dessine. Il a besoin que l'idée ou le sentiment se matérialise en une image. A la place de ces images, il trouve au contraire dans nos vers classiques une constante atténuation des mots même concrets qui tendent à s'y dépouiller de leur corps, si j'ose dire, pour devenir immatériels, spiritualisés, presque abstraits. Quand Théramène dit au jeune Hippolyte qu'il voit se consumer d'amour :

> Chargés d'un feu secret, vos yeux s'appesantissent,

ce vers si juste et si troublant devient incohérent si l'on veut trop presser le sens concret de ces mots *feu* et *chargés* et du verbe *s'appesantissent*, car le feu n'est pas un poids, bien qu'il soit exact de dire qu'il y a dans des yeux enfiévrés d'amour à la fois une flamme et une pesanteur. La beauté de ce vers ne subsiste qui si l'on se refuse à une représentation trop poussée des valeurs verbales. Et l'on peut donner ce caractère comme le trait constant de notre langue poétique classique, surtout de celle de Racine qui en est la perfection. Soutenir que ce caractère soit inhérent à la langue française est d'ailleurs

impossible, et quiconque a lu la prose merveilleusement pittoresque de Montaigne ou la poésie extraordinairement, presque excessivement, concrète de Victor Hugo, sait à quoi s'en tenir sur ce point. Mais il est vrai que notre dix-septième siècle a écrit d'un style presque incorporel.

Dans l'absolu est-ce qualité ou défaut ? Il est malaisé de le décider. Il est certain que la matérialisation constante de la pensée a des inconvénients graves. Je ne parle pas des vers visiblement absurdes comme ceux du jeune 'tradesman' dont s'est moqué Coleridge :

> No more will I endure love's pleasing pain
> Or round my heart's leg tie his galling chain.

Mais même habile et juste, l'image trop employée sent l'artifice et dénonce l'intervention du poète. Dryden s'en était aperçu :

> 'To use 'em [metaphors] at every word, to say nothing without a metaphor, a simile, an image, or description, is, I doubt, to smell a little too strongly of the buskin.'[1]

Il est un autre danger. Attiré par la succession rapide de menus tableaux qu'évoquent les mots concrets ou les figures, l'œil papillonne, l'esprit s'éblouit, la pensée dominante est éclipsée. La direction s'oublie : on s'est trop attardé à cueillir des fleurs le long du chemin. Le péril existe jusque

[1] *Preface to Troilus and Cressida.*

dans les endroits où le style figuré est employé avec une admirable maîtrise. Voyez l'une des plus belles pages de la langue shakespearienne, le discours d'Ulysse à Achille dans *Troilus and Cressida* pour lui démontrer qu'il faut persévérer dans l'action sous peine d'être vite oublié. Quelle riche succession d'allégories, de scènes, de tableaux !—Le Temps est un monstre énorme qui porte sur le dos une besace où il met les exploits passés dont se gorge l'Oubli.—Le héros qui n'agit plus est comme l'armure rouillée suspendue dans la salle d'un manoir.—L'Emulation a des milliers de fils qui se disputent le premier rang ; malheur à qui s'écarte un instant du chemin ! Les autres se précipitent comme un torrent et le laissent derrière.—Le cheval de guerre qui tombe en tête est vite foulé aux pieds par l'arrière-garde.—Le Temps est un hôte de bon ton qui serre distraitement la main à celui qui part, et, les bras grands ouverts, vole au devant du nouveau venu . . . etc., etc. J'arrête ici, sans l'avoir épuisée, la série des images qui composent le discours, tout le discours, d'Ulysse. Ai-je besoin de dire comme elles sont curieuses, ingénieuses, précises, serrées, justes en soi, merveilleuses de style, et que chacune a la valeur d'un argument ? Pourtant celui qui parle si brillamment ne risque-t-il pas de divertir plus que de convaincre ? Ne trahit-il pas sa complaisance à peindre et à sculpter ?

Donne-t-il l'impression d'un appel intense et ne perd-on pas l'idée de son objet dans l'admiration de sa fertilité d'esprit ? Est-ce l'art unique ? Est-ce même le plus grand art ?

Je ne le crois pas. Non plus que la plus belle étoffe n'est nécessairement celle où sont peints le plus de fleurs, d'oiseaux, de figures humaines, de scènes de vie. Cela est captivant, j'en conviens, et l'œil s'y peut délecter. Mais ce tissu à ramages ne sort-il pas un peu de son rôle en jouant au tableau ? Ne risque-t-il pas de faire oublier la ligne du corps qu'il a pour premier devoir de dessiner ?

Imaginez maintenant un autre tissu, plus sobre, sans figures, sans dessin, où l'unique effet cherché est celui de la couleur générale, celle-ci fondue, unique, point trop éclatante non plus, car elle se subordonne au corps qu'elle revêt et ne voudrait pas par sa splendeur attirer trop les regards sur elle aux dépens de lui. Ce serait un gris perle doux pour les yeux, caressant, harmonieux et qu'on aurait le loisir de ne pas voir tout en le regardant, qui serait un charme sans devenir une obsession. Modeste et retenu, on pourrait n'y prendre pas garde. On le traiterait volontiers d'insignifiant et de neutre, si l'on ne s'apercevait que son sacrifice de soi est le résultat d'une volonté artistique supérieure qui l'efface devant le sentiment ou l'idée. Tel est le style de Racine. Écoutez Phèdre au

moment où elle apprend par Œnone qu' Hippolyte aime Aricie :

> . . . Ah ! douleur non encore éprouvée !
> A quel nouveau tourment je me suis réservée !
> Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,
> La fureur de mes feux, l' horreur de mes remords,
> Et d'un cruel refus l'insupportable injure,
> N'étoit qu'un foible essai du tourment que j'endure.
> Ils s'aiment ! Par quel charme ont-ils trompé mes yeux !
> Comment se sont-ils vus ? depuis quand ? dans quels lieux ?
> Tu le savois ; pourquoi me laissois-tu séduire ?
> De leur furtive ardeur ne pouvois-tu m'instruire ?
> Les a-t-on vus souvent se parler, se chercher ?
> Dans le fond des forêts alloient-ils se cacher ?
> Hélas ! ils se voyoient avec pleine licence :
> Le ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence ;
> Ils suivoient sans remords leur penchant amoureux ;
> Tous les jours se levoient clairs et sereins pour eux !
> Et moi, triste rebut de la nature entière,
> Je me cachois au jour, je fuyois la lumière ;
> La mort est le seul dieu que j'osois implorer. . . .

Ici pas une métaphore qui accroche au passage le regard. Rien de plus atténué que les mots de cette plainte si pathétique. Une seule évocation sensible, la plus simple qui soit,—le contraste de la lumière et de la nuit, figurant celui du péché et de l'innocence ; mais aussi, parce qu'elle est simple, parce qu'elle est seule, combien grand est son effet :

> Tous les jours se levoient purs et sereins pour eux !

C'est que cette unique image dont les termes sont plus moraux encore que physiques (*purs, sereins*) exprime le fond de l'âme de Phèdre qui, de l'abîme noir de son crime, soupire après la clarté de la vertu. Voilà ce qui nous semble, à nous, la perfection de l'art.

Mais j'ai tant parlé d'art que je fais peut-être tort à la cause que je voudrais servir. C'est la nature que vous cherchez dans ces tragédies, et que vous y cherchez, dites-vous, en vain. Certes, si vous faites du mot nature le synonyme de campagne et de plein air, votre recherche restera infructueuse. Mais si vous voulez bien pendant la durée d'une représentation vous contenter de nature humaine, vous serez payés de votre attention. Le nier serait prétendre qu'il ne se peut rien passer de grave, de profond, de tragique parfois, dans un salon, attendu que tous ceux qui le fréquentent sont en tenue correcte, parlent un langage digne et s'abstiennent de gestes et de cris trop vifs. Observons mieux cependant, et nous serons tout émus de voir combien ces attitudes calmes abritent de passions rongeuses, amour ou haine, ravages de la jalousie ou de l'ambition, qui sait ? pensées de trahison et même de meurtre ; ou bien encore quels sacrifices déchirants s'y accomplissent sans déranger la noblesse du langage ou la grâce des gestes. Dans ce salon-ci, c'est une jeune veuve ruinée, partagée entre la

douleur de son mari perdu et les anxiétés que lui cause un enfant unique sur qui la vie suspend toutes ses menaces ;—et certes, elle pourrait assurer l'avenir de cet enfant, mais il lui faudrait alors donner sa main à un homme qui l'aime et qui fut l'ennemi de son mari, et son cœur déchiré oscille entre ces deux épouvantes. Dans cet autre salon, est une femme coupable et victime d'un détestable amour ; elle aime le fils que son mari eut d'un premier lit ; elle se réjouit à la nouvelle (d'ailleurs fausse) que son mari est mort ; elle déclare sa passion criminelle, et son aveu ne provoque qu'horreur. Poussée de crime en crime, quand elle se sait une rivale et qu'elle voit le faux mort reparaître, elle calomnie, elle perd celui qu'elle aime, et s'empoisonne.

Ces lieux de souffrance et de crime, c'est le palais de Pyrrhus ou le palais de Thésée. C'est *Andromaque* et *Phèdre* que j'ai résumés en ces quelques mots. Et je pourrais vous montrer dans chacune de ces tragédies 'pompeuses' de Racine, filles de tragédies grecques ou originales, la même simplicité intime, le même naturel des sujets, pris en plein cœur et en pleine vie, tels (hélas !) que les demeures humaines, bâties avec colonnes de porphyre ou avec murs d'argile, en ont trop souvent vu et sans doute en verront toujours. Mais le plus impressionnant, n'est-ce pas quand la grâce, la décence, la suavité, la noblesse des dehors couvre les orages

du dedans ? N'est-ce pas tout aussi poignant que les malheurs plus rares et plus romanesques d'un Lear, que le spectacle de ses cheveux blancs fouettés par la tempête sur la lande déserte ?

'Mais, me direz-vous encore, pour me satisfaire il faudrait que les personnages de ces tragédies me parussent avoir une individualité mise en relief par des accidents de tempérament, des manières à eux, des tours de langage, voire une couleur d'yeux et de cheveux qui me permît de les distinguer. Il me faudrait des détails pittoresques, de menus traits de caractère qui offrissent pâture à un appétit que je porte en moi, qui est très exigeant, et qui s'appelle le sens de l'humour.' Ici, je vous avouerai simplement que Racine n'a pas cru cela nécessaire. Il en est de ses personnages comme de son style. Si c'est le corps que vous demandez à voir, si ce sont les manifestations extérieures d'une personnalité qu'il vous faut, vous ne les trouverez que dans la mesure où les acteurs encadreront de leur forme et de leurs gestes les sentiments à la description desquels seuls le poète s'est attaché. Lui-même a pris pour tâche propre de nous révéler à travers une enveloppe transparente les mouvements de certains cœurs en des heures intenses. Il s'en tient au tracé le plus délicat et le plus ferme à la fois de ce que j'appellerais, si je l'osais, les gestes intérieurs. Il découvre les palpitations.

Ses personnages me font irrésistiblement penser à la dame infortunée du Masque de Cupidon peint par Spenser—la malheureuse Amorette que torture l'enchanteur Busirane. Dans son sein nu s'enfonce une cruelle blessure que lui a faite un poignard aigu, et par cette trouée son cœur tremblant est tiré au dehors ; cependant, alors que ses pieds peuvent à peine la soutenir, elle est entraînée de force par deux vilains, contrainte à marcher.

Appelez ces vilains Inexorable Amour et Fatalité, et celle qu'ils entraînent une héroïne de Racine. C'est ce cœur humain, surtout ce cœur féminin, séjour des passions, en lequel le poète français a concentré toute tragédie. Il a jugé le reste négligeable . . . pendant deux heures d'horloge. Chacun prononcera selon l'importance que lui-même attribue à cet organe, en somme central, et généralement tenu pour l'un des plus intéressants.

## IV

### DE NOS JOURS

Laissez-moi vous faire sur le champ l'aveu que le titre de cette quatrième conférence est inexact, que c'est une sorte de trompe-l'œil. Ma présomption n'est jamais allée jusqu'à croire que je pourrais en une heure vous présenter un tableau, fût-ce le plus réduit, de la poésie de nos jours. Si l'on entend par là celle qu'un homme encore vivant aurait pu voir paraître, l'époque est vraiment trop riche et trop diverse. Les seuls romantiques français déborderaient déjà de beaucoup mon cadre, et vous avez peut-être ouï dire qu'après eux sont venus les Parnassiens, et après ceux-ci les Symbolistes, et après les Symbolistes les Humanistes, et que sais-je ? Sans compter que la même rubrique, si commode pour les histoires littéraires, rassemble souvent des poètes qui sont en parfait contraste les uns avec les autres, qui se font antithèse, et dont chacun exigerait un traitement particulier.

Je vais donc me dérober à cette étude générale, dussé-je une seconde fois desservir ma cause. Sans

doute, je me prive de mes meilleurs armes, moi qui essaie d'établir les titres de notre poésie, en me refusant à parler de poètes qui sont de tous ceux de France le plus susceptibles de gagner rapidement votre faveur, qui ont déjà, en fait, un assez beau nombre d'admirateurs dans votre pays. Victor Hugo, Alfred de Musset, par exemple, jouissent ici même, si je ne m'abuse, de quelque célébrité, et je ne pense pas que ce soit uniquement pour leurs œuvres en prose. L'éclat du premier, la somptuosité prodigue de son imagination, son inépuisable enfantement de métaphores et de symboles,—les cris passionnés du second alternant avec une spirituelle et alerte fantaisie,—ce sont là choses que plus d'un Anglais a reconnues depuis longtemps. Les lecteurs britanniques de ces poètes ne sont pas demeurés insensibles ; ils peuvent murmurer des réserves ; des critiques peuvent alterner avec les hommages ; elles n'empêchent pas l'hommage.

Je me contenterai de vous dire en quelques mots ce que j'aurais fait si j'avais cru possible d'étudier cette féconde époque devant vous. J'aurais d'abord dirigé mon feu contre deux bastions qui me semblent s'opposer au débarquement sur vos côtes de quelques-uns des poètes de ce temps que nous tenons pour suprêmes. La première de ces forteresses, c'est l'idée que notre romantisme étant venu après le vôtre, étant en partie dérivé du vôtre, n'a rien de

très neuf à vous offrir. A quoi bon Lamartine après Wordsworth ; Alfred de Musset ou Alfred de Vigny après Byron, et ainsi de suite ? Ici je retrouve comme indice de cet état d'esprit Matthew Arnold déclarant qu'il lui était impossible de juger Lamartine *important*, sauf toutefois pour des Français. Et j'ai le regret de voir cette opinion endossée par un critique de notre poésie, aussi averti, aussi sympathique que Mr. George Saintsbury. En réponse j'aurais tâché de vous montrer (sans nier un instant notre large dette) que vous n'avez pas à craindre qu'aucun de nos grands romantiques soit une simple réplique française d'un original anglais. Les ressemblances sont choses qu'aperçoit le critique littéraire en regardant de très loin, du haut de son mamelon, la foule confuse des écrivains. Qu'on s'approche, et voici les différences qui apparaissent. Plus on regarde, plus elles se manifestent nombreuses et profondes. Finalement on rit de l'illusion initiale et l'on se demande comment on a pu prendre pour semblable, voire même pour analogue, ce qui l'était si peu. Une même coupe ou couleur de tunique avait suffi pour faire conclure à l'identité de deux individus qui n'avaient d'ailleurs à peu près rien d'autre de commun. Soyez assurés que *Les Nuits* de Musset ne font pas double emploi avec *Childe Harold*, non plus que *Jocelyn* avec l'*Excursion*. Si la seule peur du temps perdu vous retient, ou la

seule appréhension du déjà vu, n'hésitez pas. Vous serez plutôt dépaysés pendant quelque temps, comme il convient, et vous aurez toutes les surprises du voyage en pays nouveau.

L'autre redoute, l'autre bastion à emporter, c'est, comment l'appeler ? peut-être le goût de l'excentrique. Il est un certain nombre de nos plus grands poètes du dix-neuvième siècle auxquels la chance a manqué chez vous, tandis que la bonne fortune en a servi d'autres (qui d'ailleurs méritaient toute louange) presque au delà de notre attente. La cause en est, je crois, dans une certaine passion du curieux et du rare, une sorte de coquetterie intellectuelle, qui s'est emparée de la critique par laquelle se fait l'opinion. Je ne voudrais à aucun prix m'inscrire en faux contre les sympathies, presque les enthousiasmes, rencontrés en Angleterre par un Théophile Gautier pour sa perfection de forme, son culte de l'art pour l'art ; par un Baudelaire pour son étrangeté frémissante ; par un Verlaine pour les retours à la candeur la plus enfantine et naïve de son âme pécheresse. Mais tout de même j'aurais réclamé qu'un peu, beaucoup, de cet engouement se reportât sur les très grands poètes, plus larges, plus humains ou plus sains, du même siècle. J'aurais principalement plaidé pour Lamartine et Vigny ;—pour Lamartine, le plus instinctivement et prodigalement poétique de nos poètes, celui qui est, aux yeux de

beaucoup chez nous, la poésie même ; qui fut si bien sacré poète par la nature qu'il en oublia trop parfois de se faire confirmer par l'art, improvisateur de génie qui doit à tout le moins nous sauver du reproche de ne connaître de la poésie que l'extérieur, le fini, le vernissé. Ou bien pour ce Vigny qui, dans ses poèmes arides comme les cimes des hautes montagnes, a donné au pessimisme du siècle son expression la plus altière, en qui la grande tristesse métaphysique a peut-être trouvé son plus stoïque interprète.

Voilà quelques-unes des choses que j'aurais tenté de dire si j'avais suivi fidèlement le titre annoncé. Mais (rassurez-vous !) je n'en ferai rien. J'ai peur de vous avoir lassés par tant de discussions, reprenant sans cesse les formules de votre critique pour ergoter et chicaner. Et, même en admettant que vous ayez bien voulu me donner quelquefois raison, qui sait si vous n'avez point murmuré tout bas que la poésie qui a besoin de tant d'avocasserie n'est pas la meilleure,—qu'après tout, le mouvement se prouve en marchant, la poésie en émouvant ? Croyez bien au moins que j'ai souffert de cette attitude à laquelle je me suis contraint ; que j'ai conscience aussi d'avoir épuisé mon effort à prendre, ou à essayer de prendre, quelques barricades. Or, je voudrais aujourd'hui me dédommager en vous parlant tout simplement d'un poète de chez nous,

sans discuter à l'avance s'il est grand ou non, mais pour la bonne raison que j'ai une fervente admiration à son endroit, et du même coup l'espoir, en vous conduisant vers lui, de vous mener à une source de poésie française que vous me serez reconnaissants de vous avoir désignée, si vous ne la connaissez pas déjà. D'ailleurs, puisque l'autre jour j'ai tenté de saisir notre poésie aux origines, je crois convenable de terminer par son présent, presque par son avenir. Le poète dont je vous parlerai est mort, il est vrai—il vient de mourir,—mais son œuvre n'a pas encore paru tout entière. Et puis elle est loin d'avoir jusqu'ici obtenu, en France même, tout le retentissement auquel elle a droit ; ce n'est pas poésie d'académie, ni de théâtre, ni de chapelle, ni propagée beaucoup par les journaux et les revues. Aussi n'a t-elle pu avoir encore toute l'influence stimulante qu'elle est sûre d'exercer quelque jour. L'étudier pourrait bien être le meilleur moyen de pronostiquer ce que sera notre littérature poétique dans les années prochaines.

Le poète dont je me propose de vous entretenir est Auguste Angellier. Assurément le nom de l'homme est arrivé aux oreilles de beaucoup en Angleterre, ne fût-ce que pour sa prose, pour ce livre monumental sur Robert Burns qui est parmi les plus puissantes tentatives que je sache pour

faire revivre une figure du passé. Mais Angellier n'y est pas non plus tout inconnu comme poète—ses vers comptent quelques amis de ce côté de la Manche et je relève dans les dédicaces de ses divers poèmes, les noms de York Powell, de William Barry, de Cloudesley Brereton, de Yvon Eccles. Il a même paru à Oxford un volume d'extraits de ses œuvres en prose et en vers dont j'ai eu l'honneur d'écrire l'introduction. Mais je n'en conçois pas d'illusion excessive quant à l'extension de sa renommée. Je crains qu'elle ne soit, en Angleterre comme en France, bien en deçà du talent et du mérite que je lui sens—bien inférieure à ce que les amis du poète défunt réclament d'admiration pour lui.

Au nombre de ces amis, ce fut l'honneur et l'une des plus grandes joies de ma vie d'être placé. Et cette admission devrait peut-être me disqualifier pour parler de lui. A-t-on le droit de dire en public du bien d'un ami ? La coutume semble répondre que non. Et puis, si l'on passe outre, qu'espère-t-on y gagner ? Ne sera-t-on pas suspect de partialité, d'aveuglement ?—Pour moi qui sais comment m'est venue la conviction qu'Angellier était un poète véritable, un grand poète, je serais enclin à penser que la familiarité est au contraire la plus sévère des pierres de touche et que le prestige du lointain, de l'inconnu, est un facteur d'illusion

autrement suspect. Il faut que le rayonnement poétique soit bien puissant pour traverser la grossière enveloppe des réalités quotidiennes. C'est derrière une table d'examen que je fis, il y a quelque vingt ans, la connaissance d'Angellier, la destinée nous ayant préposés l'un et l'autre dans notre pays à l'enseignement de la langue et de la littérature anglaise. C'est entre deux candidats écoutés, jugés, approuvés ou condamnés, que commença notre amitié et mon admiration. Or, demandez-vous si c'est dans les salles d'examen qu'il est coutume de chercher la Muse et de s'éblouir de sa présence.

Je vous parlerai donc des vers d'Angellier, mais ayant déjà écrit sur lui dans un livre d'extraits destinés à des lecteurs anglais,[1] je m'efforcerai de ne pas me répéter—ce qui est le plus élémentaire des devoirs. C'est donc surtout des œuvres poétiques d'Angellier parues depuis que ces extraits furent faits que je me propose de vous entretenir—de celles qui composent déjà cinq volumes réunis sous ce titre commun : *Dans la Lumière Antique.* Œuvre considérable, imposante, qui atteint quinze mille vers, dont les proportions rappellent celles de *La Légende des Siècles* de Victor Hugo et qui pourrait bien être le monument le plus puissant de la poésie française dans le dernier quart de siècle. Toutefois je ne me

[1] *Pages choisies d'Auguste Angellier. Prose et Vers.* Oxford : at the Clarendon Press, 1908.

refuserai pas tout à fait de dire quelque mots sur ses deux volumes de vers antérieurs : *A l'Amie Perdue* qui est de 1896, et *Le Chemin des Saisons* qui est de 1903. C'est qu'il me faut penser à ceux qui n'auraient jamais eu de vers d'Angellier sous les yeux, et que ces premiers recueils, faits de sonnets ou de chansons, révèlent un aspect de son talent qui fait place à un autre dans la *Lumière Antique*, plus sévère et plus âpre. Ils manifestent de façon plus immédiate la passion et la fantaisie qui étaient en leur auteur.

Il n'est possible à personne, je le crois bien, de douter de la force passionnée de la poésie d'Angellier après avoir lu (ne fût-ce qu'en partie) *l'Amie Perdue*. A vous dire franc toute ma pensée, c'est pour moi le plus ardent et le plus cordial des livres faits de sonnets d'amour. Je parle, bien entendu, dans les limites de ma connaissance, mais je n'ignore ni les sonnets de Pétrarque, ni ceux de Ronsard, ni ceux de Spenser, ni ceux de Shakespeare, ni ceux de Mrs. Browning, de Rossetti et de Meredith, et j'aimerais avoir le temps de vous dire combien je les admire. Mais dans aucun de ces recueils illustres, je ne trouve la même continuité d'appel direct et fort au cœur, sans mélange ou de convention ou d'extrême subtilité. C'est le journal d'une passion écrit non en hiéroglyphes mais en robustes caractères romains. Je cherche une note correspondante à celle des

sonnets d'Angellier, et je cherche en vain. Où peut-être je trouverais la plus voisine, ce serait chez Sir Philip Sidney, et non dans ses sonnets mêmes, trop engoncés dans l'empois d'un style tout neuf et tout raide, mais dans telle des admirables chansons qui closent son *Astrophel and Stella*, particulièrement dans cette brûlante *Eighth Song* qui mériterait d'être plus connue :

In a grove most rich of shade,
Where birds wanton music made,
May then young, his pied weeds showing,
New perfumed with flowers fresh growing ;

Astrophel with Stella sweet
Did for mutual comfort meet,
Both within themselves oppressëd
But each in the other blessëd.

Him great harms had taught much care ;
Her fair neck a foul yoke bare ;
But her sight his cares did banish,
In his sight her yoke did vanish.

Wept they had, alas the while !
But now tears themselves did smile ;
While their eyes by love directed,
Interchangeably reflected.

Sigh they did, but now betwixt
Sighs of woe, were glad sighs mixt ;
With arms cross'd, yet testifying
Restless rest, and living dying. . . .

Avec toute différence de rythme et de style, n'est-

ce pas essentiellement la même flamme un peu sombre, la même douloureuse ardeur dans ce sonnet où Angellier note que de semblables émois ont fait se ressembler ses yeux et ceux de son amie encore inaccessible :

Nos yeux sont devenus étrangement semblables ;
La même expression tragique les habite ;
Elle a chassé des tiens, souvent méconnaissables,
Leurs limpides clartés, et ma fièvre y palpite.

L'appel toujours déçu qui toujours sollicite,
Les espoirs emmêlés de regrets implacables,
La haine du passé que chaque instant irrite,
Les ont creusés, et les désirs inexorables.

A force d'exprimer ce que notre âme endure,
De suivre un même rêve en des nuits sans sommeils,
Et de porter l'aveu de la même blessure

Dans des jours que n'ont point rafraîchis les réveils,
Nos pauvres yeux, meurtris par la même torture,
Se prennent en pitié dans des regards pareils.

Peut-être la singulière analogie d'accent que je perçois entre ces vers de Sidney et ceux d'Angellier tient-elle à ce que dans les deux cas ils paraissent être sortis d'une semblable réalité et exhalés très près d'elle, tout chauds encore de ses peines et de ses joies. Même passion barrée par un même obstacle, (la bien-aimée est mariée à un autre), longtemps indomptable, puis finalement enchaînée dans toute sa force, sans cesser d'être.

Mais il est un trait spécial de *l'Amie Perdue* qui n'a pas de pendant chez Sidney ni peut-être ailleurs. Ce qui nous y est déroulé, c'est la tragédie de deux cœurs qui sont bien éloignés des émois juvéniles, qui ont souvent tressailli, qui savent et qui comparent. Angellier né en 1848 approchait de la cinquantaine quand parut son recueil de sonnets. Je ne vois guère que lui pour avoir chanté la noblesse et la force d'un amour retardé jusqu'au temps de la pleine clairvoyance et de l'expérience entière. Nul n'a mieux comblé la lacune que George Eliot apercevait et déplorait dans la poésie de l'amour :

'How is it that the poets have said so many fine things about our first love, so few about our later love? Are their first poems their best? or are not those the best which come from their fuller thought, their larger experience, their deeper-rooted affections? The boy's flute-like voice has its own spring charm; but the man should yield a richer, deeper music.'[1]

En regard de ces mots lisez le sonnet où l'on dirait qu'Angellier transpose dans le langage de la statuaire l'image musicale dont Eliot avait vêtu sa pensée :

Les premières amours sont des essais d'amour,
Ce sont les feux légers, les passagères fêtes
De cœurs encor confus et d'âmes imparfaites,
Où commence à frémir un éveil vague et court.

---

[1] *Adam Bede*, ch. li.

Pour connaître l'amour suprême et sans retour,
Il faut des cœurs surgis de leurs propres défaites,
Et dont les longs efforts et les peines secrètes
Ont, par coups douloureux, arrêté le contour.

Il n'est d'amour réel que d'âmes achevées,
D'âmes dont le destin a fini la sculpture,
Et qui, s'étant enfin l'une l'autre trouvées,

Se connaissant alors dans leur pleine stature,
Échangent gravement une tendresse sûre
Et des forces d'aimer par degrés éprouvées.

Je ne puis, hélas ! signaler ici qu'un autre caractère de *l'Amie Perdue*. Je le choisis entre plusieurs qui m'attirent, pour ce qu'il a de cher au lecteur anglais. Ce livre tout chaud d'amour humain, est non moins imprégné d'amour de la nature. La campagne, les Alpes, la mer surtout, les flots bleus de la Méditerranée ou les vagues grises de la mer du Nord, sont tour à tour les compagnons de la passion heureuse et les confidents du cœur désolé. La peinture des scènes y est d'une vérité et d'une robustesse singulières. Mais jamais elle ne devient purement décorative. La Nature n'y sert pas de cadre à l'amour ; elle fait un avec lui ; il se l'incorpore. La fusion du tableau et du sentiment est aussi entière que dans les plus beaux vers de votre poésie, si profonde et si riche en notations du monde extérieur. Ainsi arrive-t-il souvent que dans les sonnets d'Angellier l'amour se dérobe et se taise,

pour se révéler par la seule description d'un aspect de la campagne ou de la mer, vues à travers son émoi. J'en donnerai pour exemples deux sonnets. Le premier commémore sans un mot personnel une de ses belles journées d'amour à peine teintée de la plus légère mélancolie :

Comme aujourd'hui la mer est belle et délicate !
Elle fut, tout le jour, vaporeuse et nacrée,
Avec de grands frissons de lumière dorée,
Sous un ciel d'un gris fin, veiné comme une agate !

Puis ce ciel s'est ouvert d'une fente écarlate,
Et la pensive mer, qui devenait cendrée,
D'une pourpre lueur soudain s'est colorée,
Douce lueur où tout caresse et rien n'éclate ;

Dans les pays divins par delà le soleil,
On donne quelque noble et merveilleuse fête,
D'où s'échappe un rayon si mollement vermeil

Qui vient éparpiller des roses sur le faîte
De tous ces flots bercés d'un lumineux sommeil.
Ah ! si de jours pareils notre vie était faite !

L'autre sonnet que je citerai comme pendant et aussi comme contraste est écrit après le sacrifice consommé. Notez encore qu'il est muet sur les deux amants, mais la peinture de la désolation hivernale est le deuil rendu visible du cœur du poète :

Le soleil est tombé dans les flots ; une barre
De lourds nuages gris qui pèsent sur la mer
S'allonge à l'horizon, et lentement s'empare
Du ciel où disparaît un reflet pâle et vert.

Un âpre vent se lève, annonçant que l'hiver
Avec ses ouragans et ses froids se prépare ;
La houle dure a pris une teinte de fer,
Sauf où blanchit un flot qui se dresse et s'effare.

Sur l'immense surface où tombe la nuit froide,
Égaré, seul, perdu, flotte un canard sauvage ;
Tantôt, battant de l'aile, il lève son cou roide

Comme pour voir au loin, puis inquiet il nage,
Ou plonge et reparaît pour se dresser encore,
Les siens l'ont oublié ; la mer se décolore.

Que sont ces rares exemples pris entre la centaine des 'chers instants du cœur' recueillis dans le livre ! Enroulés autour d'un thème sobre, suffisamment distinct sans prétendre à rivaliser avec le roman, échappant à l'obscurité de rappels trop subtils pour être entendus de tous, les sonnets à l'Amie Perdue forment un recueil unique, inoubliable pour quiconque en a respiré le puissant et mélancolique parfum.

Si bref que j'aie été, j'ai été trop long encore pour pouvoir faire une place au *Chemin des Saisons*. Livre très semblable puisqu'il s'agit toujours de l'amour et de la nature, tout différent pourtant par sa forme, car le poète s'y montre en virtuose prodigue de stances difficiles et de rimes accumulées. Le sonnettiste s'y est fait chansonnier. Mais la plus profonde différence tient à cette impersonnalité vers laquelle il tend et qui de plus en plus remplacera les effusions directes de *l'Amie Perdue*. Il a cessé d'être en

scène. Si le *moi* revient, nous sommes libres de le prendre pour nous, comme par exemple dans cette chanson, la seule que je dirai du livre si copieux et varié, parce qu'elle est une des plus menues. Mais qu'elle est riche de sentiment ! Toute la tristesse résignée de l'âge y est enclose. C'est un mince flacon de cristal à quatre pans où s'enferme tout le parfum d'un été fini :

Sur le vieux pont verdi de mousse
Et tout rongé de lichens roux,
Deux amants parlaient à voix douce :
Et c'était nous !

Lui, penché tendrement vers elle,
Lui disait l'amour et la foi
Qu'il portait en son cœur fidèle ;
Et c'était moi !

Elle semblait, pâle, incertaine,
Tremblante et pourtant sans effroi,
Écouter une voix lointaine ;
Et c'était toi !

Sur le vieux pont toujours le même,
Deux amants ont pris rendez-vous :
Il lui dit, elle croit, qu'il l'aime ;
Ce n'est plus nous !

Mais je fuis ces premiers livres si tentants et refuse de retourner les yeux en arrière. Je dois les quitter pour une œuvre plus grande et plus rude. Je ne veux pas procéder comme celui qui, ayant une

heure pour parler de Milton, ferait l'école buissonnière le long de l'*Allegro* et du *Penseroso*, de *Comus* et de *Lycidas*, et entendrait sonner l'heure avant d'avoir atteint le *Paradis perdu*.

*Dans la Lumière Antique*,[1] où j'arrive, achève l'évolution que le *Chemin des Saisons* avait commencée. Ce recueil est caractérisé par la volonté formelle du poète de sortir de soi, d'exprimer la vie et la nature en dehors de tout égoïsme. La passion qui subsiste en lui non diminuée va se répandre sur d'autres existences. Et comme il n'a cure que des émotions élémentaires et essentielles, c'est d'une très large humanité qu'il peint le tableau. Par sa foi dans la beauté et la grandeur des choses simples et universelles il rappelle Wordsworth. Mais son champ d'observation est plus vaste comme son registre d'émotions plus complet. Il aime les hommes attachés à la terre et qui la cultivent, et il écrit un livre de *Géorgiques*, mais il éprouve un attrait au moins aussi fort pour les gens de mer et il écrit un *Livre marin*. Vénus n'est pas plus exclue de ses

[1] Dans la Lumière Antique :—

I. Le Livre des Dialogues.
Les Dialogues d'Amour. 1 vol.
Les Dialogues Civiques. 1 vol.

II. Le Livre des Épisodes.
Première Partie. 1 vol.
Deuxième Partie. 1 vol.

III. Les Scènes. 1 vol.

Tous ces volumes, ainsi que *A l'Amie Perdue* et *Le Chemin des Saisons*, ont été publiés par Hachette.

pages qu'elle ne l'est de la vie humaine et elle a sa place auprès d'Apollon, dieu des vers, ou de Clio, muse de l'histoire. De sévères Dialogues civiques dont les problèmes de la guerre ou de la démocratie font le sujet, voisinent avec des Dialogues d'Amour où se débattent les droits et les dangers de la passion. Enfin c'est 'dans la lumière antique' que sont projetés, reculés, tous ces thèmes. Et le choix de cette atmosphère grecque ou romaine qui fait la discrète unité du livre est caractéristique.

La raison profonde en est dans la nécessité qu'Angellier a ressentie d'ennoblir d'un prestige ses personnages, justement parce qu'il les voulait très simples, ou de glorifier ses discussions d'idées, justement parce qu'il les voulait très poussées, pleines des préoccupations de l'heure présente. Or il lui fallait l'atmosphère antique pour éliminer les couleurs crues et criardes ; il la lui fallait surtout pour vanner les détails, pour séparer le blé de la paille, le durable du passager. Le seul fait de reporter une scène de deuil ou un duel de pensées à deux mille ans en arrière, n'oblige-t-il pas à en élaguer tous les éléments qui ne sont ni permanents ni profonds ?

Mais il est dans le choix de la 'lumière Antique' un autre indice à relever. Faut-il voir dans ce retour à l'antiquité un phénomène d'atavisme révélateur des tendances instinctives de notre poésie ?

Il se pourrait. C'est un trait expressif que cette fuite vers le passé, d'un poète qui s'était d'abord placé dans le présent le plus proche. Trait d'autant plus significatif quand on considère que son enfance écoulée à Boulogne-sur-mer avait tourné les premiers regards d'Angellier vers les vagues grises du nord, qu'ensuite ses fonctions de professeur de littérature anglaise, ses travaux sur Burns et sur Keats l'avaient retenu de longues années dans le domaine de la plus riche et enivrante des poésies septentrionales, l'anglaise, la vôtre. Et ceux-là seuls qui ont vécu près d'Angellier, ses disciples et ses amis, savent avec quelle ferveur il lisait vos poètes, à quelle profondeur il pénétrait en eux, quel était son culte pour les grands classiques de votre littérature, car ici comme ailleurs il se jetait loin de toute excentricité et de tout engouement, et se tournait vers les maîtres aussi spontanément que l'héliotrope s'oriente vers le soleil. Certes, nul ne prétendra qu'il ait pu si longtemps séjourner près de Shakespeare, de Milton, de Shelley, sans rien leur prendre et leur devoir. Je lui appliquerais volontiers les mots par lesquels Edward Kirke caractérisait l'influence des vieux poètes anglais sur son ami Spenser :

'How could it be but that, walking in the sonne, . . . needes he mought be sunburnt.'

On sent que ses facultés poétiques natives, sa richesse d'images, son pragmatisme spontané, se sont fortifiés,

ont pris d'eux-mêmes une conscience plus claire au contact de vos écrivains. Son goût du détail et du mot concret n'a pas été créé par là, mais il s'en est confirmé. Cependant l'Angleterre ne fut pour son esprit qu'un pays de voyage aux impressions fortes, non une seconde patrie poétique. De mystérieux et puissants instincts ramenaient Angellier vers les sources littéraires du monde moderne, où sentiments et idées semblent apparaître en leur première naissance, où les éléments de la nature humaine se montrent mieux à nu, moins compliqués, moins cachés sous les floraisons ou les feuillages que depuis. Ce n'est pas comme pour Keats la splendeur ou le mystère des mythes primitifs qui exerçaient sur lui leur attirance. C'est plutôt l'essentielle et universelle humanité des chanteurs antiques, le sobre et précis naturalisme des Grecs, la sévère pensée morale des Latins. Jamais les livres des classiques anciens ne quittaient longtemps sa main. Entre deux lectures de Shakespeare et de Tennyson, de Lamartine et de Ronsard, il reprenait son Homère et son Platon, son Horace ou son Lucrèce.

Est-ce à dire que sa ' Lumière Antique ' n'ait rien d'un pastiche ? que ce soit un effort de reconstruction archéologique de temps disparus ? En aucune manière. Ce n'est même pas ordinairement une tentative pour retrouver en ses particularités la psychologie des hommes d'autrefois. Et voilà pour-

quoi ce recueil, plein de monologues assez semblables à première vue à ceux qui abondent chez Robert Browning, et dont plusieurs ont en commun avec ceux de Browning je ne sais quelle mâle et joyeuse cordialité, est néanmoins tout différent au fond. Chez Angellier rien n'a dans le sujet le caractère d'un cas exceptionnel, unique, d'une étude d'âme singulière choisie pour sa singularité. Il s'est habituellement refusé à une résurrection de personnage historique par le dehors ou par le dedans, ne croyant guère—je le dis entre nous—à l'histoire que comme à un divertissement de l'esprit. S'il l'a fait au moins une fois dans son *Banquet chez Clinias* où il a eu l'audace de faire narrer par un disciple le procès de Socrate et décrire les jeux de pensée et de physionomie, les gestes et les discours, du sage, c'est parce qu'il trouvait exceptionnellement, dans les récits contemporains de Socrate, une si riche mine d'observations qu'il lui semblait voir le philosophe de plus près qu'aucun homme vivant. Il est même notoire que dans ce cas il ait si fièrement répudié tout secours de la curiosité, acceptant ce qui était une des banalités de l'histoire, connue de tous, où il n'avait ni l'espoir ni le désir d'introduire aucune nouveauté, se contentant de travailler en profondeur.

Mais voici un exemple plus moyen de la manière dont il procède et que vous pourrez rapprocher de celle de Browning. Le poème auquel je pense a

pour titre *La Passe des Écueils*. C'est le monologue du patron de quelque barque ancienne, mue par des rameurs ; ce sont les propos que ce patron actif, attentif, emporté et jovial, tient à l'équipage, tandis qu'il dirige son embarcation à travers une passe dangereuse, à l'heure où la nuit tombe, pour l'amener à son petit port d'attache. L'écueil est rendu redoutable par l'ombre qui cache les rochers, par les houles d'une récente tempête. Le moment a son angoisse et, dans la bouche du patron, c'est une suite d'ordres, d'injures, d'encouragements, d'approbations, puis d'actions de grâces aux dieux une fois le péril passé ; enfin, pour reposer les rameurs exténués, ce sont des propos rompus, des anecdotes, et aussi une rude morale, le tout jaillissant avec abondance. Il devait y avoir du sang de matelot dans les veines d'Angellier à voir quel usage savoureux il fait de termes du bord, jamais techniques à l'excès mais drus et familiers, tout imprégnés de goudron et de sel de mer. Un flot menaçant vient-il de passer sans démolir la barque :

> Encore un d'évité !
> Qu'il aille se casser les reins sur la falaise !

Le mousse tarde-t-il à nouer une corde ?

> Donne ici ! Tu ne sais pas même faire un nœud,
> Fils de n'importe qui !—c'est vrai, c'est mon neveu !

Voici le moment critique :

Allons ! du cœur aux bras, enfants ! il faut brusquer !

Le plus dangereux de la passe est enfin franchi :

En douceur ! en douceur ! ramez à l'embellie !
Nous quittons le courant et la houle est mollie.

A la détente des flots répond celle du patron tout à l'heure si violent :

Eh bien, quoi, moussaillon ? Qu'as tu donc à pleurer ?
C'est fini ; fais nous voir que tu seras un homme.

Puis la prière de remercîments. Sur une barque protestante on réciterait des versets des psaumes ; sur une barque catholique on chanterait un cantique à la Vierge, à Notre Dame des Flots, ou de Grâce. Sur celle de nos païens, c'est un hymne à Castor et Pollux—et les vers qui ne sont plus de la façon du vieux marin se font maintenant lyriques et s'ornent de beauté :

Frères qui protégez les marins sur la mer,
Castor qui des chevaux fléchis les nobles têtes,
Pollux, lutteur puissant dont le poing est de fer,
Votre astre double luit à travers les tempêtes,
Frères qui protégez les marins sur les mers.

Viennent maintenant les propos débités d'une voix calme, cordiale, avec plus d'abondance qu'il n'est peut-être nécessaire, mais un peu pour écouler le trop-plein de l'émotion récente, un peu pour récréer l'équipage fourbu. Le patron parle des choses

qu'il a vues dans ces parages lors de sa jeunesse, des vaisseaux de commerce qui y venaient autrefois et qui ont pris d'autres chemins, des pirates aussi qui débarquaient soudain, incendiant les hameaux, enlevant les belles filles. Et cependant qu'il bavarde on approche du port. Il leur parle donc de leurs femmes qui les attendent, du bon souper chaud, du feu dans l'âtre qui va réconforter leurs corps transis par l'eau dont s'est emplie la barque, et il fait rire le mousse avec cette pensée :

Eh quoi ! mousse ? voilà que tu ris maintenant !
Va ! Tu t'es bien montré, mon gars, et pas gênant.
C'est un vrai matelot, n'est-ce pas, camarades ?
Nous le consacrerons demain des trois rasades !

Pour conclure, un bon conseil à tous : ne pas effrayer les femmes en leur contant avec trop de détails les dangers courus cette nuit :

Et n'en dites pas trop à vos femmes, ce soir ;
Elles n'ont pas toujours besoin de tout savoir.
Elles ont bien assez leur part d'inquiétudes
Sans que nous leur fassions leurs attentes plus rudes
Quand nous sommes au large et tardons à rentrer.
Nos à-coups, autant vaut leur laisser ignorer,
Il en vient toujours un qui ne peut pas se taire ! . . .
Entends-tu, moussaillon ? N'alarme pas ta mère,
Et tâche de ronfler dès que tu rentreras,
Sinon . . . tu sais que j'ai des mains au bout des bras.

Tennyson nous a parlé d'Enoch Arden

In sailor fashion roughly sermonizing.

Angellier nous fait entendre le sermon même, avec son accent et son vocabulaire, de ce matelot de l'antiquité, ou d'aujourd'hui, de la côte de Sicile ou du Pas de Calais. Il l'individualise certes, mais en nous laissant convaincus de l'identité des humeurs et des manières chez les hommes de tout temps et de tout pays façonnés par le même héroïque métier.

La même recherche de l'universel dans l'accidentel caractérise les poèmes de tristesse—par exemple ce *Luctus Matris*, le plus poignant de tous puisqu'il célèbre la douleur suprême, celle de la mère qui a perdu son unique enfant. Ne craignez pas que le poète ait commis la puérilité de distinguer minutieusement entre le chagrin d'une mère d'autrefois et celui d'une mère d'aujourd'hui. A vrai dire, n'était le titre latin du poème, certaine invocation à Déméter patronne des mères douloureuses, et quelques mots épars çà et là pour justifier 'la lumière antique,' rien de plus actuel dans les scènes et les détails. Angellier aurait eu honte d'insister sur la couleur locale quand il sentait ce thème (qu'il proclamait le plus tragique de tous) si plein de vérité humaine absolue. Tel est ce passage sans lieu ni date, où la mère se lamente au souvenir de la fille qu'elle a perdue, des heures cruelles où elle la voyait dépérir et devait pourtant lui cacher ses alarmes. Alors il lui fallait parfois s'échapper pour pleurer à l'écart

et reprendre ainsi de nouvelles forces pour souffrir. Hélas ! quand elle rentrait et revoyait l'enfant condamnée, sa douleur la ressaisissait avec une telle force que de nouvelles sources de pleurs s'ouvraient aussitôt dans son cœur. Mais écoutez ces quelques vers, et distinguez, si vous le pouvez, sous l'émotion, la rigoureuse justesse des détails :

Quand parfois je sortais—car il faut bien qu'on pleure—
Elle m'accompagnait pour cet adieu d'une heure,
Des saluts prolongés de sa petite main,
Tant qu'elle me voyait dans le roide chemin,
A travers les rameaux encor nus des platanes.
Le long de ces talus bleuis de gentianes,
Ah ! comme j'ai pleuré ! je pleurais tous mes pleurs !
J'aurais voulu pleurer toujours ! mais des frayeurs
Me venaient à l'esprit et me saisissaient l'âme.
Je pensais tout à coup : 'Peut-être elle réclame
Que je sois auprès d'elle, et son pouls est fiévreux.'
Alors j'offrais au vent mes lèvres et mes yeux,
Afin qu'il y séchât les traces de mes larmes ;
Et mon retour, hâté par ces brusques alarmes,
Descendant follement la pente du chemin,
Retrouvait le salut de sa petite main ;
Je prenais un pas lent pour arriver vers elle,
Feignant de m'attarder et cueillant pêle-mêle
Une touffe de fleurs que je ne voyais pas,
Et dont je me voilais, lorsque, tendant ses bras,
Elle disait avec sa manière gentille :
'Méchante, de laisser aussi longtemps sa fille !'
Et quand je me baissais pour la baiser au front,
Je sentais tout un flot de pleurs aussi profond
Surgir en moi, que si je n'étais pas allée

En verser le trop-plein dans la sente isolée.
Craignant de me trahir par un sanglot nouveau,
Pour mon bouquet froissé j'allais chercher de l'eau.

A côté de ces poèmes de description ou de sentiment, il en est où le raisonnement domine, qui sont dans l'ensemble des conflits d'arguments. C'est le cas surtout de ces deux volumes qui s'appellent *Dialogues d'Amour* et *Dialogues civiques*. Et je suppose qu'en Angleterre, autant et plus encore qu'en France, on s'étonnera de voir le vers mis au service d'une sorte de dialectique rigoureuse. Est-ce l'office propre de la poésie ? Ne doit-elle pas prendre pour sa tâche de persuader l'imagination plutôt que de convaincre l'entendement ? Angellier ne pensait pas ainsi. Ou plutôt il aurait nié qu'il y eût rien d'aussi délimité dans les attributions de la poésie et de la prose. Lui-même ne dissociait pas les facultés humaines, ne croyait pas que de l'effort à faire pour convaincre la raison dussent se désintéresser les puissances venues de la passion, de l'image et du rythme. Il niait qu'il y eût rupture entre la poésie et l'éloquence. Aussi bien les dialogues auxquels je pense sont-ils nés, comme ses sonnets et ses chansons, de toutes les forces combinées de son être, et peuvent-ils donner pâture à ces appétits plus spéciaux qu'éveille en nous la promesse de poésie. On aurait d'ailleurs tort d'y voir une inspiration première moins spontanée et,

si j'ose dire, moins inévitable, que dans ses autres vers d'aspect plus lyrique. L'idée lui en venait comme à son insu. Il m'a souvent dit, par exemple, que tout ce *Dialogue entre le Jeune homme et l'Étrangère* où se débat si âprement la question de savoir si la vie vaut d'être vécue et transmise, était né d'un vers qui lui avait chanté à l'oreille, dont il n'avait d'abord pas compris tout le sens, puis dont peu à peu s'était déroulé le contenu, amassant autour de lui les mille pensées et réflexions antérieures du poète. Et ce vers est celui-ci :

N'ôte pas tes regards de mes yeux, étrangère.

De là était venue la scène, brève rencontre entre un jeune homme et une jeune fille, celle-ci l'étrangère qui passe et va partir pour toujours ; puis l'effort du jeune homme pour la retenir, l'offre de son amour ; le refus de la jeune fille qui ne veut pas croire à l'amour, qui ne veut pas aimer, ayant appris que l'amour est un piège tendu aux hommes par la nature afin de perpétuer la vie misérable d'une espèce ; les protestations ardentes et courroucées du jeune homme contre ce pessimisme d'école ; l'étrangère ébranlée mais se ressaisissant pour fuir ce qui lui paraît une tentation néfaste.

Ainsi nés, ainsi échangés, les arguments n'ont rien de froid ni de scolastique. Disons que le dialogue implique passion non moindre que celle

dont vibre *l'Amie Perdue.* Sous le heurt des idées on sent se heurter deux cœurs, se débattre le sort de deux existences, on entrevoit deux êtres sobrement mais fortement dessinés. Vous donnerai-je une idée de l'espèce de dialectique qui est là ? Je ne prendrai pas ma citation dans les sombres et puissantes invectives de la jeune nihiliste contre la vie, non certes qu'elles ne soient éloquentes, mais parce que le pessimisme qui est en elle a eu cent interprètes depuis un siècle. Le plus original est donc la réplique du jeune homme et c'est lui dont on sent à tout prendre qu'il porte la pensée, qu'il a le plus intime du cœur du poète.

A la jeune fille fascinée et terrifiée par les sombres arguments de quelque Schopenhauer antique, il oppose avec colère son mépris des doctrines édifiées par la logique :

> Misérable structeur de mots et de systèmes . .
>
> Que veux-tu mesurer par un peu de langage
> La profondeur du monde et notre profondeur,
> Et que vaut le discours étroit et court d'un sage
> Contre l'immensité d'un battement du cœur ?

Il dit le mystère des choses trop profond pour les sondes de notre intelligence ; il montre le progrès de l'univers lentement conquis à travers les crimes par la naissance du remords, par le besoin d'un idéal qui se manifeste dans le désespoir même dont

est assombri le cœur noble de la jeune fille. Il proclame la beauté, la légitimité de l'amour et de l'action. Il lui fait voir les revanches que prendra sur elle un jour la vie à laquelle elle se dérobe, l'affreuse solitude à laquelle elle se condamne, les regrets vains de son âge mûr quand elle aura senti le creux de ses désolantes théories :

Tu le verras plus tard à l'amère détresse
Qui saisira ton cœur par la voix des enfants.

Tu gémiras alors ! Tes mains inoccupées,
Veuves à tout jamais de leur sacré fardeau,
Soutiendront tristement, de tes larmes trempées,
Ton front qu'emplira seul le regret d'un berceau.

Plus ta nature est forte et riche et généreuse,
Plus grand sera l'exil où tu vivras en toi,
Et tu détesteras la science odieuse
Qui fit de tes flancs purs la lande où rien ne croît.

Quand la vieillesse impie aura posé ses rides
Sur ton visage fier, digne d'être immortel,
Des rides sans douceur, stérilement arides
De n'avoir point porté le souci maternel,

Tu te demanderas pourquoi d'autres visages,
Que tu connus moins beaux et moins doux que le tien,
Lentement achevés par de nobles usages,
Ont pris un plus royal aspect et plus serein ;

Pourquoi tes yeux trop froids et tes lèvres trop dures
N'ont pas, comme les leurs, de paisibles rayons ;
Pourquoi ta face a l'air de porter des blessures,
Lorsque d'autres ont l'air de porter des sillons ;

Et tu convoiteras, le long des nuits amères,
Ces retours de jeunesse et presque de candeur
Que les regards d'enfants rendent aux yeux des mères
Et qui doivent aussi leur aller jusqu'au cœur. . . .

C'est avec cette chaleur d'âme, avec ces intuitions de peintre et de poète que raisonne Angellier dans ces dialogues et qu'il construit son éloquence. Je laisse à juger s'il justifie l'argumentation en vers par la manière dont il en a fait usage. Pour ma part je suis frappé par le courage, l'indépendance d'esprit, l'énergie fière qui lui ont fait remonter seul le courant des opinions du jour sur les limites de la poésie, et l'ont amené à reconquérir pour celle-ci une vaste et riche province depuis longtemps délaissée.

Aura-t-il du même coup confirmé le préjugé anglais contre nos poètes, qui se les représente comme des raisonneurs plutôt que comme des hommes de fantaisie et d'imagination ? Cette sentence n'est sûrement pas à craindre de quiconque aura lu largement son œuvre et aura vu quel grand rôle l'imagination y joue. Ce n'est pas l'impuissance imaginative qui a conduit le poète à la dialectique ; disons plutôt que le trop-plein de passion et d'images qu'il portait en lui s'est déversé en torrent dans les problèmes angoissants de la vie.

Poésie altière, âpre souvent, qui veut des lecteurs vaillants et robustes comme le poète lui-même, qui

repousse avec dédain les amollis et les amateurs du seul bizarre et du seul subtil. Mais pourquoi essayer de la définir avec nos propres forces quand il a dans un des livres de sa *Lumière Antique*, 'Le Livre d'Apollon,' donné lui-même à mainte reprise la définition de ce qu'il aime dans les vers, de ce qu'il souhaiterait que fussent les siens. Mélange unique de mâle orgueil et de profonde modestie, selon qu'il regarde les adulés du présent ou les maîtres sacrés par le temps.

Ici, on se plaît à le reconnaître dans *Le Vieux Poète* qui, dédaigné, délaissé, se met à chanter un jour de fête après les jeunes musiciens dont les brillants accords ont provoqué les acclamations. Il s'accompagne sur une ancienne lyre étroite et démodée

N'allant point au delà de la sixième corde.

Son chant sévère et nu surprend d'abord, puis il retient et captive par ce qu'il a de juste, de fort, d'essentiel, chaque note de la mélodie étant prise 'au franc cœur du son.' Et aux appels de richesse ou de gloire que ses rivaux ont élevés vers la Muse il fait succéder un hymne d'actions de grâces pour les bonheurs intimes dont elle a comblé sa vie.

Ailleurs le poète est *Le Chanteur dans la Nuit.* Il est l'homme inconnu et invisible qui passe en chantant par les villages à l'heure où presque toutes

les paupières sont closes ; ses accents sont entendus de ceux-là seuls qui veillent encore dans la peine et la fièvre,—la vierge sollicitée par l'amour, le vieillard qui rumine tristement son lointain passé, l'homme fait qui se dévore à chercher la forme d'action qu'il donnera à son énergie. C'est pour tous ceux-là qu'est faite la chanson nocturne, donneuse de foi et d'espérance :

Je vais chantant ainsi que pour un peuple entier,
Encor qu'un seul peut-être en ce hameau m'écoute ;
Et vers les astres d'or j'ouvre mon geste altier,
Bien que nul ne me voie au désert de la route.

Que m'importe qu'on sache, en ce village obscur,
Qui je suis, d'où je viens, de quel nom je m'appelle,
Si ma voix a laissé dans un cœur triste ou pur
Le courage ou l'espoir que j'avais mis en elle !

Pour finir, encore un symbole, entre ceux que son livre nous propose. C'est dans la courte pièce intitulée *A un Poète.* On voudrait retourner sur Angellier lui-même, du moins pour la partie austère et rugueuse de son œuvre, les vers qu'il adresse à l'écrivain inconnu :

Tes écrits trop serrés et trop drus de raison,
Trop refermés de sens, sont pareils au chardon ;
Leur forme âpre et hautaine est semblable à sa feuille
Aiguë et menaçante à la main qui la cueille.
C'est pourquoi loin de tous, sur ton tertre isolé,
Dédaignant le dédain, tu restes exilé,
Encor que quelques-uns aiment ton port sévère,

L'accent de ton dessin rigide et volontaire,
Ta verdure profonde où quelques traits d'argent
Mettent un peu de grâce, un peu d'émoi changeant,
La force de ta fleur impérieuse et triste
Qui te pare, au sommet, d'un cercle d'améthyste,
Je ne sais quel orgueil et quelle dignité
Qui font que mainte plante exquise, à ton côté,
Prend des fléchissements et des maintiens d'esclave,
Comme auprès d'un guerrier strict, inscrutable et brave.

D'ailleurs si le chardon ne peut d'abord être aimé que de quelques-uns, il aura sa revanche :

Mais viendra la saison où ta fleur élargie,
Qui voulait des soleils prolongés pour mûrir,
Son corselet rompu, pourra s'épanouir.

Alors il s'échappera de la plante une semence inépuisable qui remplira toute la nature, pénétrant jusque dans ces jardins raffinés si bien défendus contre toute graine qui ne soit rare et exquise, et partout

Elle déposera ta sauvage fierté,
Ta rude indépendance et ton austérité.

Ils sont plus nombreux de jour en jour ceux qui croient qu'il en sera des vers d'Angellier comme de ce chardon aux fécondes semences.

Si je ne m'abuse pas sur les vertus de cette œuvre poétique, sur ce qu'elle a de sain, de vital et de grand, si j'ajoute qu'elle est seulement d'hier, et presque de demain puisqu'elle n'a pas encore paru en entier, qu'elle prolonge jusque dans l'avenir, par

sa propre beauté et aussi par l'influence salutaire qu'elle ne peut manquer d'avoir, la vie et la gloire de nos vers,—ne suis-je pas autorisé à conclure qu'il n'est guère de destinée plus vaste que celle de cette poésie française, continue, fidèle à elle-même dans ses profondeurs, bien que toujours changeante et renouvelée à la surface, depuis les années où un trouvère inconnu chantait les amours de Gaïète et de l'Enfant Gérard, où un autre trouvère déroulait le récit des exploits et de la mort de Roland ? Voici que nous approchons du siècle où se célébrera son millénaire, et le premier en date de nos grands poètes pourrait avec peu d'efforts s'entendre avec le plus récent,—langue, sentiments, forme d'art, vers et rythme, rien n'a changé assez pour creuser entre eux un abîme.

Et dans ce large espace de temps, que d'œuvres auxquelles on ne peut refuser le nom de suprêmes qu'à condition d'admettre que le beau soit mesurable, qu'elles seraient remplaçables par d'autres et par conséquent d'une beauté superflue ! Cette poésie et la vôtre ont suivi des voies parallèles, sœurs séparées par des mariages divers, parfois ennemies, presque toujours oublieuses de ce qu'il y avait de commun dans le sang de leurs veines. Elles se sont tantôt ignorées, tantôt rapprochées pour se quereller, tantôt donné le baiser de réconciliation en gardant tout de même quelque chose sur le cœur. Elles ont

chacune plus d'une fois pris l'autre en pitié, et ri tout haut ou souri tout bas de ses prétentions. Chacune a imaginé des définitions de la poésie qui excluaient l'autre du concours. Chacune s'est attribué l'excellence avec une assurance imperturbable. Mais peut-être, à l'heure actuelle, sont-elles disposées à vivre dans une affectueuse entente sans plus soulever de vaines questions de préséance, et remettant celles-ci au jour encore lointain où les amoureux se seront mis d'accord sur la primauté de la brune et de la blonde.

Voilà beaucoup de paroles en défense de notre poésie. Mais leur nombre ne me rassure pas, et je n'ose me flatter d'avoir fait passer en vous toute la foi que j'ai dans les vertus de nos vers. Ma seule ambition était d'ailleurs de vous induire à douter un peu de certains jugements sommaires qui ont cours, ou ont eu cours, en Grande Bretagne. En ce faisant, je n'étais pas mu par le seul désir de sauver l'innocence traduite devant le tribunal, mais aussi par celui de vous épargner les regrets du juge qui a condamné sur des témoignages inexacts et des preuves insuffisantes. Si je n'ai pas réussi à gagner la cause que je plaide, si, en vous quittant, je vous laisse dans le même état d'esprit qu'au moment où j'ai commencé, jetez-en tout le blâme sur le mauvais avocat qui aura mal choisi ses preuves et ses citations,

mal dirigé et exposé ses arguments. N'en soyez pas confirmés dans votre prévention première, mais, lisant largement par vous-mêmes les pièces du procès, examinez s'il mérite revision. Si vous procédez ainsi, j'aurai pleine confiance dans votre verdict.

Printed by T. and A. Constable, Printers to His Majesty
at the Edinburgh University Press

BINDING SE... APR 15 1968

PQ
401
L4

Legouis, Émile Hyacinthe
Défense de la poésie
française

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY